DRAMATURGIA

CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM

Renata Pallottini

Este volume apresenta ao leitor interessado no estudo de teatro, em especial, de dramaturgia, um roteiro sobre o personagem. A análise não se restringe ao personagem de teatro, pois os conceitos utilizados podem ser aplicados ao cinema e à televisão.

O estudo dos caracteres foi desenvolvido de forma a fornecer subsídios para a história do teatro, naturalmente privilegiando o tema personagem. Estão presentes, além das correntes clássicas, do teatro aristotélico, a grande revolução brechtiana e as últimas produções do teatro de vanguarda, do absurdo, transcendental ou poético.

Renata Pallottini é doutora em Artes pela Universidade de São Paulo, onde leciona Dramaturgia na Escola de Comunicações e Artes e na Escola de Arte Dramática. É também poeta e dramaturga, tendo recebido, nessas atividades, prêmios como *Molière, Governador do Estado* e *Anchieta* de Teatro, e Medalha de Mérito Literário, do Pen Club, em 1987, pelo conjunto de sua obra poética. Publicou *Introdução à dramaturgia*, na série *Princípios*.

ÁREAS DE INTERESSE DO VOLUME

• ARTES • COMUNICAÇÕES • ESTÉTICA • LITERATURA • TEATRO

OUTRAS ÁREAS DA SÉRIE FUNDAMENTOS

• ADMINISTRAÇÃO • ANTROPOLOGIA • CIÊNCIAS • CIVILIZAÇÃO • DIREITO • ECONOMIA • EDUCAÇÃO • ENFERMAGEM • FARMÁCIA • FILOSOFIA • GEOGRAFIA • HISTÓRIA • LINGÜÍSTICA • MEDICINA • ODONTOLOGIA • POLÍTICA • PSICOLOGIA • SAÚDE • SOCIOLOGIA

ISBN 85 08 03317 6

"Quando estive em Cuba para um diálogo com roteiristas de cinema e televisão de vários países da América Latina, a grande atração desse encontro foi um livro modestamente chamado *Introdução à dramaturgia*, de Renata Pallottini. É, sem dúvida alguma, o livro mais importante sobre o assunto escrito em língua portuguesa. Se foi discretamente recebido no Brasil, foi festejado e

louvado entusiasticamente por todos os participantes do encontro internacional, como um acontecimento. Como eu tinha apenas um exemplar do livro, foram feitas algumas cópias dos capítulos que mais diretamente interessavam aos amigos mexicanos, costa-riquenhos, colombianos e cubanos.

[...]

Introdução à dramaturgia nasceu de uma tese de doutoramento de Renata e desenvolve, amplia e aprofunda conceitos assimilados em aulas do Curso de Dramaturgia, da Escola de Arte Dramática."

Lauro César Muniz

FOLHA DA TARDE

"A importância dessa obra didática curta, mas de longo fôlego, reside numa contribuição a todos aqueles que pretendem iniciar-se na literatura dramática, ou mesmo para os que, intuitivos, ressentem-se de uma maior formação teórica."

Maria Lúcia Pereira

O ESTADO DE S. PAULO

Dramaturgia – Construção do personagem segue a mesma linha de preocupações de *Introdução à dramaturgia*, que o precedeu, lançado em nova edição pela *Série Princípios*, da Editora Ática. Neste segundo livro, a autora estuda e discute problemas que têm a ver com a origem, a natureza, a história, a construção, a caracterização e as funções do personagem dramático, quer seja ele de teatro, de cinema ou de televisão.

SÉRIE FUNDAMENTOS
46

Renata Pallottini

Doutora em Artes
Poeta, dramaturga e professora da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

DRAMATURGIA

A construção do personagem

editora ática

Direção
Benjamin Abdala Junior
Samira Youssef Campedelli

Preparação de texto
Ivany Picasso Batista

Edição de arte (miolo)
Milton Takeda
Divina Rocha Corte

Coordenação de fotocomposição
(Composição/Paginação em vídeo)
Neide Hiromi Toyota
Dirce R. de Araújo

Capa
Ary Normanha

ISBN 85 08 03317 6

1989

Todos os direitos reservados
Editora Ática S.A. — Rua Barão de Iguape, 110
Tel.: (PABX) 278-9322 — Caixa Postal 8656
End. Telegráfico "Bomlivro" — São Paulo

Sumário

1. O nascimento do personagem (a modo de introdução) ____ 5
2. O personagem de teatro, o que é? ____ 9
3. Verossimilhança e coerência ____ 16
   Atualmente... ____ 20
   Ou ainda... ____ 21
4. O personagem segundo Hegel ____ 24
   A comédia ____ 31
   O drama ____ 32
   Em conclusão ____ 35
5. Personagem-sujeito e personagem-objeto (ou pequena história do personagem) ____ 37
   Retornando... ____ 41
   Sobre a comédia ____ 43
   Esses longos mil anos ____ 43
   A farsa ____ 45
   O herói coletivo ____ 47
   O personagem de transição ____ 54
   Em conclusão ____ 60
6. A caracterização do personagem ____ 62
   Tipos de caracterização ____ 67

O caráter e o esquema 68
Mostrar os caracteres 69
Montar o personagem 73
Caracterização por similitude e contraste 74
Por fim 75

7. Personagem: vontade, objetivo, obstáculos e conflitos 77
O conflito interno 77
O conflito externo 81
Conflito com o abstrato 83
Resolução do conflito 86
A grandeza do obstáculo 87

8. O personagem segundo Brecht 91
Na selva das cidades 94
Homem é homem 95
Ação e narração 96
O musical 97
As peças didáticas 98
O indivíduo e a coletividade 101
O exílio 103
A dualidade 105
A *Vida de Galileu* 107
Concluindo 109
Ainda concluindo... 111

9. O personagem no teatro do absurdo 113
As regras do jogo 118
O absurdo e o existencial 118
Os personagens do absurdo 121

10. A polêmica das situações dramáticas 123
Os exemplos de Polti 127
Modelo actancial 130
Souriau e seu livro 131
A crítica a Polti 134
As situações 138
A liberdade do personagem 140
Ars combinatória 140
A simplicidade dinâmica 142
Conclusão 144
Por fim... 145

11. Apêndice: modelos de análise 146

1

O nascimento do personagem (a modo de introdução)

A busca do elo perdido, do *momento antes de* (ou do *momento em que*), do ponto de variação, que encanta e intriga sempre o ser humano, preside também uma possível investigação sobre a origem do personagem teatral.

Antes de mais nada, o que é o personagem — *a* personagem, tanto faz —, esse ser de mentira, *homo fictus*, *persona*, simulacro, máscara, sombra, outro?

Ser composto pelo poeta a partir da realidade, o personagem não reúne, em todo caso, *todos* os traços passíveis de serem encontrados num ou em muitas pessoas, seus modelos.

Personagem seria, isso sim, a imitação, e portanto a recriação dos traços fundamentais de pessoa ou pessoas, traços selecionados pelo poeta segundo seus próprios critérios.

Mas quais seriam esses critérios?

A que princípios obedece essa seleção?

Melhor seria deixar, por um pouco, de lado essas perguntas, para fechar mais o cerco em torno do personagem, que até agora foi de toda ficção e, de agora em diante, queremos que seja só do teatro.

De que teatro?

Por razões de tradição e clareza, podemos ater-nos exclusivamente ao teatro grego; e acreditar — por que não? — no que contam as boas histórias clássicas:

> O culto de Dioniso, deus estrangeiro, vindo da Trácia, é também um culto agrícola. Dioniso é o deus da vinha e da embriaguês. Por isso, a princípio, os conservadores gregos viam com suspeita os seus ritos, considerando-os pretextos para atrozes dissoluções. Mas, no fim, Dioniso triunfa. Parece que, desde o princípio, a máxima solenidade ritual desse culto consistia numa festa campestre durante a qual os iniciados caçavam um animal que, de algum modo, encarnava o deus adorado. Música, dança, vinho e talvez a fumaça de certas sementes excitavam os fiéis à orgia mística; estando eles disfarçados com peles e chifres de animais selvagens, chegam a uma espécie de furor, que os induz a precipitar-se no rastro do animal sagrado, o qual, uma vez encontrado, é morto, despedaçado e devorado, numa furiosa confissão humana de sede do divino e confuso anúncio da "comunhão" cristã. [1]

Seria mesmo assim ou, como querem outros, seria esta uma grande e verdadeira caçada promovida pelos iniciados com o fito, até, de conseguir alimento? Trata-se de, através da *fagia*, deglutir a carne e assimilar coragem e fecundidade ou, simplesmente comer, nutrir-se? Em que medida o vinho e "a fumaça de certas sementes" levavam ao prazer de se misturar com o sangue, de se assenhorear dele?

Em todo o caso, travestir-se com peles e cabeças de animais, primitivamente, com panos e máscaras que *lembram* animais, depois (assim como desenhá-los na caverna) pode ter tido e parece que teve um fim utilitário.

O primitivo cortejo de Dioniso, diz ainda Silvio D'Amico, é composto de sátiros e mênades, a tornar manifesta a união entre os homens e a natureza selvagem. Festeja-se tudo, celebra-se para tudo, desde a colheita da uva até a morte e ressurreição da vinha, lembrança da morte e ressurreição do próprio deus.

Ritos estrangeiros, festa quase bárbara, celebração seguida ou precedida de embriaguês, cantos, corridas selvagens pelas montanhas, morte de animais, uso de seus restos, tudo isso que, como se disse, despertava o medo e a estranheza, as celebrações a Dioniso ficaram, durante muito tempo, relegadas aos campos, longe das cidades, civilizadas e *apolíneas*. Custou para que o culto a Dioniso fosse assimilado, aceito e domado,

---

[1] D'Amico, Silvio. *Storia del teatro drammatico*. Milano, Garzanti, 1960.

para posterior estilização e esteticização. Atenas, de início, mandava ao culto uma delegação, e nunca o consentiu dentro de seus muros, diznos Maria Helena da Rocha Pereira. [2] Inteligentemente, "retirava-se ao culto o seu ferrão", domesticando-o, para, por via das dúvidas, pleitear o favor do novo deus, estrangeiro, sim, mas que se mostrava, sem dúvida, cheio de energia e encanto, além de ter muitos seguidores.

Os grandes festivais dionisíacos da Ática vêm, assim, muito mais tarde a ser celebrados e diferem já, substancialmente, da festa selvagem e campestre dos primeiros tempos. Já aí devidamente *legalizado*, o culto a Dioniso passa a ser oficial e sujeito ao espírito ático, organizado e harmônico.

Celebra-se agora, portanto, a Dioniso, com outra ordem e solenidade; mas, é claro, das origens provém sempre a real natureza do deus; ele continua a ser a divindade ligada ao delírio, às coisas do corpo e da ebriedade. Nunca perdeu sua natureza total, de ruptura e diversidade.

Em algum ponto do processo, dentre as corridas, as caçadas, a bebida e a comida, o disfarce, o prazer, ocorreu uma mudança. Nas festas se cantava; cantava-se, nesse segundo momento, como se sabe, o *ditirambo*. Daí provém, desse canto lírico, a origem da tragédia — canto do bode, ou canto do sátiro. Um conjunto de pessoas, o coro, ia em direção ao altar a fim de oferecer o sacrifício a Dioniso.

Um dia, o coro teria se dividido em dois semicoros; um passou a responder, cantando, ao outro; dialogavam, por intermédio dos seus corifeus. Mas ainda estavam *cantando*, *contando*, *louvando* ou *lamentando* a sorte de outra pessoa. Ele (o deus) tinha morrido, tinha sido despedaçado, tinha ressurgido; ainda se tratava de alguém *de quem* se falava.

Em que momento terá alguém, um dos corifeus, talvez, falado em nome do deus, assumindo a sua existência? Quando foi que o primeiro ator — *exarkon* ou *hypocritès* — falou na primeira pessoa? Por que o fez?

Ele é, sem dúvida, uma projeção pessoal das invocações do coro; um grupo de pessoas excitadas, meio ébrias de vinho e música, ébrias de *entusiasmo*, suscita a fictícia aparição do próprio Dioniso que, a partir daí, passa a falar e a agir em seu próprio nome, num verdadeiro *aqui e agora*. Isso, é claro, é o embrião de uma representação teatral.

---

[2] *Estudos de história da cultura clássica*. Lisboa, Fundação C. Gulbenkian, 1967.

Mas, supondo que as coisas se tenham desenvolvido dessa forma, até que ponto o porta-voz do deus se acreditaria o próprio deus? E com que fim se tornou porta-voz? Até que ponto a pitonisa de Delfos *é* Apolo, o sacerdote *é* Zeus, a mãe-de-santo da umbanda *é* seu guia?

Obviamente, a religião tem seus princípios, seus fundamentos, suas regras do jogo; ou se crê, ou não se crê. Quem acredita, a rigor, não discute e não pergunta. E os porta-vozes dos deuses têm, sempre, um objetivo utilitário, pretendem interceder, conseguir graças, esclarecer, fazer o bem (e o mal), prever o futuro, curar doenças. Não estão ali com o escopo de produzir belos cantos, formosos versos ou danças esplêndidas.

Não pretendem *dar um espetáculo*; não pretendem a beleza. Seu objetivo — primeiro — não envolve caráter estético.

Não são, portanto, *desinteressados*, se se pode assim usar a terminologia kantiana; têm um objetivo muito nítido, pretendem o bom, o bem, a felicidade, a vida eterna, quiçá.

Não pretendem, inclusive, os sacerdotes de seja qual for o deus o prazer lúdico, o amor da brincadeira, do jogo, do *play*, que estão sem dúvida na base de qualquer fingimento, de qualquer faz-de-conta, infantil ou primitivo. Querem, ao contrário, na linha do caçador disfarçado em animal, alcançar com mais facilidade o seu objetivo.

Voltemos aos dois corifeus que se defrontam diante do altar de Dioniso. Quando um deles, julgando-se (ou querendo que o julguem) o próprio nume diz "eu" em primeiro lugar, estará ele tomando a iniciativa total, ou obedecendo a uma estrutura predeterminada?

É ele o sacerdote, o ator ou o poeta? Ou as três coisas juntas?

Em que momento, se é que em algum momento lhe foi creditada a qualidade de sacerdote, passaria ele a ator e/ou poeta? Quando é que os circunstantes deixaram de *acreditar* no sacerdote, para admirar o trabalho do artista?

Em suma: a que altura o templo passa a ser um teatro e o deus uma ficção?

Nesse momento, sem dúvida, nasce o personagem.

2

O personagem de teatro, o que é?

Caberia talvez aqui, antes de enfrentarmos o exame da entidade *personagem de teatro* propriamente dita, cujo nascimento já foi, embora de forma nada científica, sugerido, ver, muito de passagem, o que é *teatro*. Tarefa redundante, quem sabe, difícil com certeza. Mas que parece indispensável.

Aqui, como sempre, vale a pena ser simples. Sábato Magaldi, em seu livro *Iniciação ao teatro*, diz, sobre o assunto, o seguinte:

> A palavra teatro abrange ao menos duas acepções fundamentais: o imóvel em que se realizam espetáculos e uma arte específica, transmitida ao público por intermédio do ator. [1]

Evidentemente, é ao teatro na segunda acepção que nos referimos: esta arte específica pela qual, através da presença física do ator (ou mesmo da voz do ator, ou mesmo do ator sem voz), um autor se manifesta (mesmo que esse autor se confunda com o próprio ator) e transmite, com palavras, gestos, atos, movimentos, um conteúdo a um público.

Já a menção ao *ator* começa a sugerir o que é o personagem, uma vez que os atores nada mais fazem senão *representar* perso-

[1] São Paulo, DESA, 1965.

nagens, *fazer-de-conta* que são outras pessoas que não eles próprios e, através dessas pessoas ficcionais, veicular o conteúdo de uma peça de teatro.

O teatro, outrossim, não se limita à narrativa de fatos passados e já acabados, nem ao recital de poemas líricos, ou ao mero canto, à simples dança — e nenhum desses outros tipos de arte são aqui menosprezados. Trata-se, no entanto, de outra coisa. O teatro de que falamos trata de, através de atores vivos — e não da gravação da imagem de atores, caso do cinema e, de certa forma, da televisão —, reapresentar uma história, uma trama, um enredo, uma criação imaginária, *como se ela estivesse acontecendo de novo naquele momento*. De novo e pela primeira vez, todas as vezes.

Sempre que se fala em teatro, acabamos por recorrer à sapiência de Aristóteles; não custa fazê-lo de novo e ver o que, na sua *Poética*, encontrável e conhecida em muitas e variadas edições e traduções, diz ele:

> A tendência para a imitação é instintiva no homem, desde a infância. Neste ponto distingue-se de todos os outros seres, por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação.

Pode-se discordar do filósofo no que toca à exclusividade que concede ao homem do poder de imitar; mas sem dúvida está aí a raiz da criação teatral. Sem dúvida, levando-se em conta todas as implicações possíveis da palavra *imitar* — recriar, procurar a origem primeira, reinventar — está aí o princípio da ação teatral e da criação do personagem.

Mas, diz ainda Aristóteles, falando da imitação dramática:

> Como a imitação se aplica à ação e a ação supõe personagens que agem, é absolutamente necessário que estas personagens sejam tais e tais pelo caráter e pelo pensamento (pois é segundo estas diferenças de caráter e pensamento que falamos da natureza de seus atos). [2]

Aristóteles fala aqui, pela primeira vez, em *ethos* e *diánoia* — respectivamente o caráter e o pensamento —, temas de que voltaremos a nos ocupar. Eles são o princípio da *caracterização* do personagem de teatro e isto é o básico na sua construção.

Mas o filósofo fala, também, que a ação supõe personagens que agem; cabe, portanto, falar, ainda que rapidamente, em ação dramática, suas características e sua singularidade.

---

[2] Op. cit.

Poderíamos dizer que ação dramática é o movimento interno da peça de teatro, um evoluir constante de acontecimentos, de vontades, de sentimentos e emoções, movimento e evolução que caminham para um fim, um alvo, uma meta, e que se caracterizam por terem a sua caminhada pontilhada de colisões, obstáculos, conflitos. *Ação* é um dos conceitos mais discutidos e analisados da história da dramaturgia. Numerosas teorias têm sido apresentadas sobre o assunto e livros inteiros escritos para definir essa idéia; não é fácil assenhorear-se da noção de ação dramática. Mas, uma vez que se tenha claro esse conceito, uma vez que se consiga identificar a ação, diferente de puro movimento externo, diferente do simples enunciar de teorias ou de sentimentos, ter-se-á caminhado muito no conhecimento da estrutura do drama. A ação deflui do conflito; duas posições antagônicas, uma vez colocadas dentro de uma peça, onde serão defendidas, pelas palavras, sentimentos, emoções, atos dos personagens, que tomarão atitudes definitivas em conseqüência de suas posições, acabarão fatalmente por produzir ação dramática.

Ora, quem conduz a ação, produz o conflito, exercita a sua vontade, mostra os seus sentimentos, sofre por suas paixões, torna-se ridículo na comédia, patético na tragédia, ri, chora, vence ou morre, é o personagem. O personagem é um determinante da ação, que é, portanto, um resultado de sua existência e da forma como ela se apresenta. O personagem é o ser humano (ou um ser humanizado, antropomorfizado) recriado na cena por um artista-autor, e por um artista-ator. Às vezes, como foi dito, esses dois artistas se confundem; temos, então, as peças que não têm, ou quase não têm, texto previamente determinado. O ator se apodera do papel de autor e cria a partir de roteiros básicos. Ele quase consegue concentrar em si todo o fenômeno teatro, inda mais se lembrarmos a novidade que significa a figura do diretor, invenção bastante moderna. O que, no entanto, o ator não pode é suprir a ausência de público. Sem público o teatro não acontece. Um espetáculo teatral sem público é, na melhor das hipóteses, um ensaio geral.

E esta quase onipotência do ator deflui do fato de que ele é o portador do personagem, o seu suporte físico. Um ser humano carrega outro ser humano, este, agora, imaginado. Mas, imaginado, como? Que pontos de contato guarda o personagem com a pessoa?

Poder-se-ia dizer, *grosso modo*, que todos; personagem *é* pessoa imaginária; para a sua construção, o autor reúne e seleciona traços distintivos do ser — ou de seres — humano, traços que definam e delineiem um ser ficcional, adequado aos propósitos do seu criador.

Diz Anatol Rosenfeld, em certa passagem de um dos seus trabalhos:

> ... a grande obra literária (ficcional) é o lugar em que nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar (exemplar também no sentido negativo). [3]

É muito significativa a ressalva; *exemplar* não significa sempre exemplo de alguma coisa de positivo, nobre, heróico; existem também vilões exemplares, exemplares crápulas e exemplos de criminosos entre os grandes personagens da ficção. Aliás, alguns dos seus melhores espécimes são desta qualidade. Tudo depende do tipo de caráter que quis o autor imitar, e, portanto, dos traços que fez ressaltar, das qualidades (e defeitos) que, em sua recriação, selecionou.

O autor, na criação de um personagem, desenha um esquema de ser humano; preenche-o com as características que lhe são necessárias, dá-lhe as cores que o ajudarão a *existir*, a ter foros de verdade. Uma verdade, é claro, ficcional. Não se trata de ter um personagem que seja a cópia real de uma pessoa qualquer, viva, existente, conhecida do autor. Mas de criar um ser de ficção, que reúna em si condições de existência; que tenha coerência, lógica interna, veracidade. Um ser que *poderia ter sido*, não necessariamente um *ser que é*.

O problema da verossimilhança, de que adiante voltaremos a falar, pode ser tocado aqui; fazer um personagem verossímil, ou seja, semelhante à realidade, não significa criar um ser comum, trivial, nem mesmo um ser necessariamente realista. Pode-se fazer uma fada que voa, e fazê-la verossímil; basta que ela seja *fada*, apresentada e caracterizada como tal. A conseqüência, isto é, a sua possibilidade de voar, será uma conseqüência, lógica e necessária, da sua qualidade inicial de fada. Portanto, dentro do contexto de uma história ou peça que trate de fadas, a fada voadora é verossímil.

Diz ainda Anatol Rosenfeld, na obra já citada:

> ... a personagem de um romance (e ainda mais de um poema, ou de uma peça teatral) é sempre uma configuração esquemática, tanto no sentido físico como psíquico, embora, *formaliter*, seja projetada como um indivíduo "real", totalmente determinado.

---

[3] In: ANTONIO CANDIDO et alii. *A personagem da ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1968.

Os *vazios* desse esquema, do esquema que é, ainda quando muitíssimo bem definido, o personagem, são preenchidos pelos elementos formadores do espetáculo, basicamente pelo ator.

Portanto, temos aqui o personagem, esse contorno de ser humano feito por um criador, mais ou menos preenchido de detalhes, imitador de uma pessoa, que está destinado a cumprir um papel na peça de teatro, dizendo, fazendo, agindo, mostrando-se por gestos, atitudes, entonações, levando adiante a ação dramática que é a essência da obra teatral.

É curioso verificar que a primeira forma de conhecimento do personagem de que podemos dispor é a visão da aparência física, *visão* efetiva, quando do espetáculo, ou imaginada, quando da só leitura de um texto teatral.

De fato, as primeiras indicações que nos dá de um personagem de teatro o seu autor são indicações de seu *ser* (total, sim), mas fisicamente captáveis, num primeiro momento. Ficamos sabendo, em geral, de início, de seu sexo, idade, conformação física, postura, qualificação social (que se reflete na aparência); recebemos indicações às vezes bastante nítidas de suas roupas, feições, tiques, hábitos, gestos. E isso ocorre porque, no processo de conhecimento do ser humano pelo ser humano, a apreensão da aparência física é, via de regra, o primeiro passo, e esta apreensão é feita de um todo, por assim dizer a um primeiro olhar; no entanto, o conhecimento da alma, da psique, dos sentimentos, idéias, emoções, caráter de um ser humano por outro, é obra de toda uma vida — e às vezes uma vida não basta para essa tarefa. O autor dramático reconhece estas limitações da nossa percepção; no seu trabalho de criação de um ser humano, que se adapte aos seus objetivos, mas que, obviamente, toque e convença o seu público, o autor, tendo selecionado os traços que vai usar no seu desenho, aplica-os ao espaço da criação dramática. Cabe-lhe criar um ser ficcional que, através da imitação, fale, se movimente, mostre seus sentimentos e emoções, dê vazão ao fluxo de suas idéias, tudo isto obedecendo a um plano de trabalho que se baseia na evolução da ação dramática, e que conduz a um fim, a um alvo, à meta final que o autor se propôs e propôs aos personagens, condutores de todo o processo. Estes personagens, em geral interagindo, dando e recebendo, falando e ouvindo, agindo e sofrendo a ação (o que é, também, *agir*, do ponto de vista dramático e dialético), influenciando e recebendo influências, serão *tais* por razões suas, de cada um, e também por razões de cada um dos seus interlocutores. Ou seja

a não ser no monólogo — e mesmo assim, com exceções — o personagem nunca é tal por si mesmo, mas é de alguma forma porque os demais são de alguma outra. A peça teatral é uma organização de seres e atos, e nada, nela, pode funcionar independentemente do conjunto. Os personagens levam à frente o enredo, que empurra, por sua vez, os personagens em direção ao seu final, enquanto personagens, dentro do universo da obra teatral.

Um moderno estudo sobre a figura do personagem, referindo-se a qualquer obra de ficção, nos dá uma definição bastante clara do termo:

> Personagem: ente composto pelo poeta a partir de uma seleção do que a realidade lhe oferece, cuja natureza e unidade só podem ser conseguidas a partir dos recursos utilizados para a criação. [4]

A conceituação enfatiza bastante a autonomia do poeta, no sentido de que ressalta a independência das razões de sua escolha, a consciência que deve preceder a seleção, a consciência, enfim, de que a sua criatura está ali, na obra ficcional, *para alguma coisa*, para cumprir um papel, atingir (no que nos concerne) um objetivo, cumprir uma vontade — sua, de personagem. Ao reunir as noções, às vezes só parcialmente conscientes, da razão que preside a existência da sua criatura, é que pode o poeta estruturar o personagem.

No entanto, não trata a definição, aqui (embora o faça adiante), das finalidades do personagem, do papel que veio cumprir. Isto, naturalmente, é muito amplo. E, numa obra que trata do personagem de modo tão geral, talvez seja mais eficaz a conceituação tal como aqui aparece.

Colocando-nos em outro esquema de estudo — igualmente moderno e produtivo — encontramos a seguinte definição:

> A personagem de que aqui falamos é, pois, originariamente um homem portador de todos os signos próprios do emissor-homem, gesto e gestualidade (ou imobilidade que também é gesto), som (...) mímica (que pode ser ou não realçada pela iluminação), guarda-roupa, adereços e até o cenário, porque uma personagem nunca se define sozinha.[5]

É claro que, nesta passagem, os autores da obra coerentes com sua postura estética, quase fundem ou confundem o personagem

---

[4] BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo, Ática, 1985.

[5] GIRARD, Gilles. *O universo do teatro*. Coimbra, Almedina, 1980.

com a figura do ator (ou *actor*, se se preferir). Aliás, o capítulo dentro do qual está inserida a citação se chama "A personagem de suporte humano". Mas, dentro de nossa linha de pensamento, são muito expressivas estas noções de complementação, de interação que, com o universo cênico, deve manter o personagem. Ele nada é *por si*; sua concretização total necessita de todos os outros recursos (signos, portadores de signos) do conjunto que faz a cena. Só assim ele existirá, para cumprir, literalmente, o seu papel.

3
Verossimilhança e coerência

Poucos assuntos têm despertado mais polêmica, no campo da dramaturgia, especialmente nos comentários mais modernos, do que o que trata de verossimilhança, coerência e conceitos correlatos, noções que dizem respeito aos personagens ou, como em outros tempos se dizia, aos caracteres.

De fato, e para começar, diz Aristóteles, no capítulo XV da *Poética*, que os caracteres devem ser: a) bons; b) convenientes; c) semelhantes (ou verossimilhantes); d) coerentes; e, talvez, mais claramente, e) necessários.

Mas o que quer dizer tudo isso?

Quando fala em *bondade* de caracteres, obviamente não quer dizer o filósofo que os personagens devam ser *virtuosos*, *bondosos*, *doces*, *suaves*, *afáveis*; pelo menos, não sempre, e aliás eles não o são quase nunca. Quando fala em caracteres *bons*, Aristóteles quer dizer que eles devem ser *bem construídos*, solidamente arquitetados ou adequados aos fins da ação. Que devem ter um bom arcabouço, um bom esqueleto; que devem ter uma direção de pensamento (*diánoia*, pensamento ou discurso), pelo qual dirão e deixarão manifesto aquilo que efetivamente pretendem fazer e farão, de acordo com seu caráter (*ethos*). O personagem que tem um claro *ethos* e que vai ao seu fim,

forçosamente terá uma boa *diánoia*, e será *bom*. Isso não significa, é preciso que se diga, que o personagem deve ser monolítico, feito de um único sentimento, de uma vontade sem conflitos. Significa, sim, que o personagem, sabedor das circunstâncias em que se encontra, conhecedor da sua situação e das conseqüências que lhe advirão se obrar desta ou daquela forma, pesa, raciocina — e também sofre os impulsos dos seus sentimentos, das suas emoções, das suas paixões (vejam-se os casos de Antígone e Fedra) —, após o que declara, no diálogo (e, mesmo sem palavras, *declara* através da ação), o que pretende; portanto age, inclusive através do próprio diálogo, criador de ação e de reação, como se viu e ainda verá.

O personagem *bom* pode ser *mau*; Édipo desposou a própria mãe e matou o pai; mesmo que não soubesse que matava seu pai, matou um homem, por efeitos da cólera. É orgulhoso e soberbo; mas, em tudo isso, é grande, majestoso, sólido. Seu caminho, à procura da verdade, leva-o à própria destruição. Mas esse homem sólido, majestoso, grande, sofrido, encantador, orgulhoso e soberbo — além de enormemente corajoso —, não poderia voltar atrás no seu caminho, por medo da morte. Se o fizesse, não seria *bom*; não o fazendo, embora parricida e incestuoso, é um personagem bom, ou um bom personagem.

E é bom, entre outras coisas, por ser *conveniente*; a conveniência advém do fato de ser Édipo um filho de rei, um príncipe fadado a ser rei, um caráter excepcional, inclusive no seu nascimento e posição social. Convém a um homem, um príncipe de nascimento, um guerreiro e um herói (pois que decifrou o segredo da Esfinge) ser corajoso — não temer a morte nem a dor, a ponto de cegar-se violentamente —, ser sábio, ser atribuidor da justiça, ser capaz de autoridade, ser heróico. Não *conviria* ao caráter de Édipo temer a morte, hesitar diante da verdade, por exemplo, por paixão a uma mulher; convém-lhe encolerizar-se com Tirésias, ameaçá-lo. Trata-se de um rei, e de um rei que conquistou seu lugar duramente; deve ele defendê-lo, as traições e agressões eram freqüentes. Cabe-lhe cuidar do seu reino e proteger seus súditos, que esperam isso mesmo dele.

É óbvio que alguns dos exemplos dados por Aristóteles nos parecem, hoje, discriminatórios e preconceituosos, principalmente quando diz, claramente, que o caráter da mulher é "inferior" e o do escravo "genericamente insignificante". Aristóteles é um homem do seu tempo, ou seja, de dois mil e trezentos anos atrás. Convenhamos que é bastante tempo! Que seus conceitos tivessem resposta na sua época,

e que tenham, inclusive, formado opiniões na sua época, é indiscutível. Que hoje se pense de outra forma, em coisas básicas, é, também, indiscutível.

Mas os caracteres, ainda segundo Aristóteles, devem ser *semelhantes*, ou seja, devem possuir verossimilhança. E é aqui que começam os maiores problemas.

Ocorre que, a um exame superficial, podemos vir a supor que é verossimilhante o que é *realista*, ou seja, semelhante à verdade dos fatos e das coisas comuns. Desta forma, um herói que mata o seu pai, casa-se com a sua mãe, procura um assassino que é ele mesmo e, depois de este assassino encontrado, pune-se, cegando os próprios olhos com as mãos e exilando-se para sempre, depois de assistir à morte da mãe e esposa, não seria verossimilhante! De fato, parece pouco realista esta sucessão de acontecimentos (e em tão pouco tempo). Acontece que ser verossimilhante não é ser realista, naturalista, cópia do real, como não o é, de resto, a arte.

Já no próprio texto, bastante sucinto, diz Aristóteles que, se a tragédia é imitação de homens melhores do que nós, cabe aos poetas reproduzir a forma *peculiar* dos modelos (grifo nosso), respeitando a semelhança, e embelezando (ou melhorando) os próprios modelos. Ou seja que, escolhido o seu tema, o seu mito, os seus caracteres, o poeta, baseado numa verdade determinada, que se atenha à realidade dentro do seu próprio estilo (e aqui se trata de homens "melhores do que nós", ou seja, de heróis), *crie* personagens que tenham *relação* com os seus modelos, e não que sejam cópias destes.

Diz aliás Eudoro de Souza, nas suas *Notas à Poética de Aristóteles* [1], que um caráter não é bom quando há falta de vínculos de necessidade, ou seja, quando seus atos não são *conseqüentes*, não há vínculo de causa e efeito entre ação e reação. Há erro quando não há "nexo orgânico" entre as ações do mito. Um herói, para ser bom personagem, tem de atender às regras da *aretê* heróica. Mas, também, tem de ter semelhança com o ser humano, tem de ter relação com o que nós, os espectadores, entendemos ser próprio de todo ser humano. Se não for assim, não haverá forma de nos relacionarmos com ele, em termos de terror e piedade.

No entanto, toda a verdade, verossimilhança, conveniência, qualidade ou *bondade* do caráter resulta, em última instância, da orga-

[1] São Paulo, Abril, 1979.

nização do material de que dispõe o poeta. Ou seja: o escritor sabe o que lhe apraz dizer, conhece seus objetivos, sabe onde quer chegar através de seus personagens e da ação destes. Para tanto, escolhe, organiza, seleciona e monta; a *coerência interna* desses elementos é que vai dar veracidade aos personagens e a tudo o mais.

Voltando-se ao excelente *A personagem da ficção*, no artigo assinado por Antonio Candido, vê-se que:

> Assim, a verossimilhança propriamente dita (...) acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil. Conclui-se, no plano crítico, que o aspecto mais importante para o estudo do romance é o que resulta da análise da sua composição, não da sua comparação com o mundo. Mesmo que a matéria narrada seja cópia fiel da realidade, ela só parecerá tal na medida em que for organizada numa estrutura coerente.

O que foi dito acima, para o romance, vale, neste caso, também para o teatro. Não importa que a matéria seja cópia fiel da realidade. Como diz Aristóteles, "é preferível escolher o impossível verossímil do que o possível incrível". *Possível incrível* é o fato que efetivamente aconteceu (justificativa de tantos maus autores), mas que o autor, ao organizar seu material e compor sua obra, não conseguiu fazer capaz de ser aceito. Se um dramaturgo escreve uma história fantástica, ou uma comédia para teatro infantil, criará um ambiente, regras do jogo, convenções tais que o público, depois de algum tempo, e preparado por indicações apropriadas, passará a aceitar que a fada voe, o cachorro fale e as crianças sejam imortais, ou não envelheçam. No entanto, na tragédia grega, porque as regras criadas pelos próprios dramaturgos são outras, a expectativa é outra, outra a convenção, Aristóteles se insurge contra o "deus *ex-machina*" que, no fundo, é a mesma coisa.

Diz ainda Antonio Candido:

> Quando, lendo um romance, dizemos que um fato, um ato, um pensamento, são inverossímeis, em geral queremos dizer que na vida seria impossível ocorrer coisa semelhante. Entretanto, na vida tudo é praticamente possível; ... O que julgamos *inverossímil*, segundo padrões da vida corrente, é, na verdade, *incoerente*, em face da estrutura do livro. [2]

É, portanto, a coerência interna do texto que nos dá, digamos, a ilusão de verossimilhança, enquanto que a verdade em si, a rela-

[2] Op. cit.

ção positiva com os fatos, nem sempre convencerá. Uma coisa *irreal*, como observa Antonio Candido, pode se tornar verossímil conforme a organização da matéria e o sistema de convenções adotado pelo escritor. Inversamente, uma passagem *verdadeira*, calcada em fatos realmente acontecidos, não parecerá verossímil se não estiver bem inserida no conjunto da obra.

O conceito de *necessário* é, assim, uma conseqüência do que até aqui se disse. É necessário aquilo que vem, logicamente, como resultado do que foi proposto. Uma vez que o personagem seja posto em tal e tal situação, e que seu caráter, seu *ethos*, pela *diánoia*, seja explicitado, torna-se *necessário* que tais e tais coisas lhe aconteçam. É, parece-nos, um conceito de pura lógica, se é que de lógica pura se pode falar em relação a seres humanos. Claro está que as conseqüências de uma ação, dentro do universo da obra teatral, são opção do artista. Se não fosse assim, não haveria nunca qualquer surpresa numa peça teatral, e sabemos que a surpresa existe. O fato é que, no universo organizado do pensamento grego da época dos grandes trágicos, a surpresa não era elemento essencial do teatro, até porque os mitos já eram conhecidos. Portanto, postas as premissas, a conclusão seria, logicamente, aquela que aparece. Isto é, a rigor, *necessidade*. Não temos nós, hoje, um pensamento dotado de tal rigor; mas o conceito de necessidade, unido aos antecedentes, de coerência, verossimilhança, conformidade, bondade (no sentido de qualidade) ainda nos são úteis, para que possamos dar uma forma (qualquer) ao material.

Atualmente... De um outro ponto de vista, examinando agora o que nos diz sobre o assunto Patrice Pavis, vemos que: "Na dramaturgia clássica, verossimilhança é o que, nas ações, nos caracteres, na representação, *parece verdadeiro* ao espectador".[3]

Pavis, aqui, coloca como fulcro da questão a recepção, pelo espectador, da mensagem transmitida pela obra. É o espectador o verdadeiro juiz da questão, e as coisas adquirem um tom cambiante e uma ótica subjetiva. Não há, evidentemente, o verossímil absoluto. Tudo é uma questão até histórica, circunstancial. O autor trabalha

[3] *Diccionario del teatro*. Barcelona, Paidos, 1984.

nos limites do possível atraente, impossível capaz de convencer, de todo modo, algo que seja muito interessante e fora do comum.

Volta ele a dizer que "a verossimilhança caracteriza uma ação que é logicamente possível devido ao encadeamento dos motivos, e por isso necessária como lógica interna da fábula". Mas enfatiza a importância do terreno comum do encontro entre dramaturgo e público. O verossímil, segundo Pavis (que cita, na passagem, Ph. Hamon, num artigo de 1973), consiste "num código ideológico e retórico comum ao emissor e ao receptor", numa espécie de entendimento prévio entre quem faz e quem recebe a obra de arte teatral.

Trata-se, portanto, de buscar um ponto médio entre a teatralidade e a realidade; entre a ilusão teatral e a verdade da vida, que todos nós conhecemos. O espectador sabe que, ao ir ao teatro, não poderá lá encontrar a pura verdade, o natural total; sabe, desde sempre, que vai ao teatro para encontrar uma ilusão, um fingimento, um faz-de-conta. Mas precisa de pontos de contato com o real, que lhe dêem o apoio necessário, os elementos de ligação com o mundo em que vive, e que é o seu mundo conhecido. Até quando cria a chamada "ficção científica", o escritor parte de conceitos comuns a todos, seus conhecidos. Os seres extraterrenos são deformações do ser humano; os robôs são seres humanos estilizados. As naves espaciais são grandes pássaros e os mundos de outras galáxias são, na verdade, cópias idealizadas do nosso mundo.

Ou ainda... "Verossimilhança, na sua expressão mais simples, significa credibilidade, possibilidade convincente", diz Hubert C. Heffner, um dos autores de *Técnica teatral moderna*, [4] manual que tem recebido, desde 1935, sucessivas edições melhoradas e atualizadas. Nessa obra, oriunda da abundante bibliografia norte-americana sobre o assunto, Heffner explicita seus pontos de vista a respeito de verossimilhança, entre outros.

Na verdade, para este autor, tudo começa quando se fixam os limites do reino do possível, dentro de um determinado contexto. Uma

[4] Buenos Aires, Eudeba, 1968.

vez fixados os limites do possível, o mais provável é o verossimilhante (e, é claro, conta a opção do dramaturgo para escolher o mais provável). É emocionante, dentro da linha de idéias deste autor, acompanhar a análise que faz da primeira cena do *Hamlet*, de Shakespeare. Ali, logo no início de uma peça, digamos, muito ligada ao real, vai aparecer, para alguns personagens, um fantasma. É necessário que o poeta faça com que seus espectadores *acreditem* na aparição do fantasma. Não se trata de saber se isso de fato aconteceu ou não, nem de saber se é possível. Ninguém exige que os espectadores creiam verdadeiramente em fantasmas. Ocorre apenas que, uma vez preparados por alguns lances de técnica do autor, os espectadores entrarão no universo da obra, e passarão a sentir *como se* estivessem acreditando realmente em fantasmas. Desta forma, e só desta forma é que poderão fruir devidamente toda a obra.

O que Shakespeare faz para isso é, cuidadosamente, criar um clima: é meia-noite, o lugar da ação é uma muralha antiga e misteriosa, todo o ambiente é cheio de sombras. As vozes que se ouvem são profundas e lúgubres. Os personagens, divididos entre os que crêem e os que não crêem na aparição, de qualquer maneira falam solenemente sobre o assunto. O próprio Hamlet está preparado psicologicamente para aquela aparição. Ele quase a deseja — ou a deseja efetivamente. Todas estas indicações fazem o clima do início da peça solene, sério, decisivo. Agora, o fantasma já pode aparecer; dentro do faz-de-conta que é todo teatro, e que os espectadores já conhecem, pode agora aparecer o fantasma. Sua aparição foi preparada e já está garantida a sua verossimilhança.

Esta verossimilhança, no entanto, nada tem a ver com o mundo natural, nem, como se poderia pensar, com o mundo elisabetano. Nada nos autoriza a dizer que os elisabetanos acreditavam mais em fantasmas do que nós, ou os ingleses atuais. Trata-se, aí, de pura técnica dramatúrgica.

E isto porque, como diz Heffner:

> Uma peça de teatro é uma coisa criada, um artifício composto pela arte de seu autor, uma coisa artificial, e não natural. As coisas na natureza se desenvolvem devido a uma força interior, que as impulsiona; uma semente se transforma numa árvore sem que nenhum agente artificial tenha que intervir; a virtude geradora da árvore compõe suas próprias partes; a geração, a madurez e o crescimento vêm de dentro dela. Nenhuma obra de arte tem tal poder gerador; todas elas são artificiais, não-naturais. Suas partes têm que ser compostas pelo autor. [5]

[5] Ibidem.

Não é outra coisa, aliás, que diz G.E. Lessing, o qual está na origem de todas estas cogitações:

> ... Pois o dramaturgo não é um historiador; ele não relata o que outrora se acreditava haver acontecido, mas faz com que aconteça novamente perante os nossos olhos; e o faz acontecer de novo, não pela mera verdade histórica, porém com um intuito bem diverso e bem mais elevado; a verdade histórica não constitui o seu objetivo, mas apenas um meio para alcançar este objetivo; ele quer iludir-nos e comover-nos através da ilusão. [6]

O grande dramaturgo e estudioso da dramaturgia, já no século XVIII, aponta, a propósito de uma crítica ao teatro de Voltaire, e comparando a aparição de um fantasma numa das peças do francês ao fantasma de *Hamlet*, o seguinte:

> Mas não acreditar neste sentido em espectros não pode nem deve de modo algum impedir que o autor dramático os utilize. O germe de neles acreditarmos reside em todos nós, e, mais freqüentemente, naqueles para os quais, sobretudo, o autor escreve. Só depende de sua arte a germinação desta semente; só depende de certas manipulações o rápido desenvolvimento das bases de sua realidade. Se estiverem em seu alcance, podemos crer o que quisermos na vida comum; no teatro, teremos de crer no que ele quiser. [7]

Significa tudo isto, em suma, que ao autor dramático cabe dar tal organização ao seu material que tudo, praticamente tudo, ali, uma vez preparado, devidamente proposto, adequadamente introduzido, adquire foros de credibilidade, fica possível, torna-se aceitável, ou, em suma, *verossímil*.

---

[6] *De teatro e literatura*. São Paulo, Herder, 1964.
[7] Idem, ibidem.

4

O personagem segundo Hegel

De certa forma, tão importante quanto voltar sempre a Aristóteles, quando se fala em dramaturgia, é voltar a Hegel (Georg Wilhelm Friedrich, 1770-1831). O filósofo alemão, idealista (enquanto não-materialista), porém realista e racionalista (enquanto acreditava na importância do real e no primado da razão), viveu mergulhado numa época de grandes conflitos sociais (a independência dos Estados Unidos e a Revolução Francesa, por exemplo), e a sua vasta obra reflete esses movimentos.

No que nos diz respeito, podemos bastar-nos com uma tentativa de retomada da sua lógica dialética e, principalmente, da sua estética. Daí virão sem dúvida muitos acréscimos ao nosso estudo do problema do personagem.

O que basicamente nos interessa, na lógica dialética hegeliana, é entender que, embora não negue jamais o princípio fundamental da identidade e do terceiro excluído ("A" é igual a "A" e "B" é igual a "B"; "A" não pode ser igual a "B" e "B" não pode ser igual a "A"), conclui que, para a evolução do conhecimento humano, essa afirmação da identidade é tautologia — repetição pura e simples, redundância — e não nos deve bastar. É preciso, sim, acreditar que o vivo é igual ao vivo e diferente do morto; mas, também, compreen-

der que o morto está contido no vivo e que a vida caminha sempre para outro estado — a morte — que está contida naquela.

Assim, diz Hegel, os conceitos contrários se *negam* mutuamente; a supressão dessa negação se realiza num novo conceito que, harmonizando os conceitos anteriores, nega a negação anterior. Essa interpenetração dos contrários compreende a sua exclusão; trata-se de um movimento interior que se dá através do confronto de coisas ou conceitos opostos. Dois conceitos se defrontam, são excludentes, se interpenetram, e dão origem a um terceiro, resultado, por assim dizer, dos dois primeiros.

Com outra terminologia se poderia falar, aqui, em *tese* (primeira posição), *antítese* (segunda posição) e *síntese* (o conceito final, resultado da interpenetração dos dois anteriores e de sua exclusão mútua; que não é nem um nem outro em estado *puro*, mas um terceiro conceito, ou uma terceira *coisa*, oriunda das duas primeiras mas diferente delas e *avançada* em relação a elas — ou seja, resultante de *movimento*).

A síntese é a terceira posição, nova, evolutiva, compreendendo as duas primeiras e ultrapassando-as.

Assim, como já foi dito anteriormente:

> ... a lógica concreta, dialética, busca surpreender, dentro do princípio de identidade, indispensável a um pensamento coerente, a sua *mobilidade*, o seu conteúdo verdadeiro. "A" é igual a "A", é claro, mas esta afirmação, conquanto lógica e indiscutível, não tem sentido se permanecer assim. É estática e inútil. Hegel explica que o princípio de identidade e, mais ainda, o princípio de contradição, são de natureza sintética, contendo também o *outro* da identidade, e mesmo a não-identidade, a contradição imanente. Quando se diz *homem* se diz também o *não-humano* e quando se diz *mortal* deve-se saber o *imortal*, para que se possa estabelecer a diferença. Diferença é relação, relação entre diferentes. [1]

Ora, o movimento interno, implícito nestas considerações, é, no terreno do drama, correspondente a *ação*. Ação é o resultado de posições antagônicas, contraditórias, excludentes, resultado que, numa terceira posição, incorpora e supera as antecedentes.

Eis por que nos interessa a retomada, ainda que superficial, da teoria da lógica dialética de Hegel; acontece que, uma vez vista

[1] PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

à luz dessa lógica do movimento, concreta e dinâmica, a ação *dos personagens* do drama toma outra cor.

Disse Heráclito, o filósofo pré-socrático grego, que ninguém se banha duas vezes no mesmo rio; igualmente, nenhum personagem cumpre duas vezes a mesma ação, tem duas vezes o mesmo pensamento, repete qualquer movimento ou gesto. Sempre, todas as vezes, os seus gestos, pensamentos, motivações, serão diferentes do que eram anteriormente, porque são resultado da evolução fatal da máquina do drama (como acontece com a evolução da máquina da vida). Esse conhecimento nos permite entender (e construir) de maneira diferente e mais profunda os personagens do teatro e da vida.

Falando da obra poética de um modo geral, diz Hegel [2] que ela deve formar *um todo orgânico*, que deve ter em si o caráter de *unidade*, que a esta unidade se devem referir todas as partes da obra, que formarão assim um conjunto vivo e livre.

Dessa forma, a *idéia geral* e *os personagens* — diz Hegel — devem ligar-se entre si de maneira *viva* (com isso querendo dizer que idéia e personagens não devem só estar ligados entre si de modo abstrato ou, por assim dizer, "morto".) Este todo — a obra poética — representa o *mundo moral* sob a forma da realidade exterior, ou seja, dos próprios *objetos exteriores*. Os acontecimentos de que trata a obra poética procedem, assim, ao mesmo tempo, dos poderes morais humanos ou divinos e dos obstáculos exteriores. O caminhar dos poderes morais, no seu embate com os obstáculos exteriores forma um *acontecer*, que se desenvolve quase que livremente, como se independesse do poeta. A *poesia épica* — diz Hegel — (ou a *narrativa*, em termos modernos) consiste em recordar esses acontecimentos. Representa, portanto, o *objetivo* em sua própria objetividade.

Já a *poesia lírica* é o oposto do gênero épico; ela expressa o *subjetivo*, o mundo interior, os sentimentos, as contemplações e emoções da alma. Em vez de recordar o desenvolvimento de uma ação, expressa os seus movimentos interiores. Aparece aqui o sentimento pessoal, o pensamento, a produção viva do espírito do poeta.

O terceiro gênero de poesia reúne os caracteres dos dois gêneros precedentes: o caráter *objetivo* da ação representada ante nossos próprios olhos e o caráter *subjetivo* dos motivos interiores, que movem os personagens e o seu destino. Como na epopéia (ou narrativa)

---

[2] *Estética. Poesia.* Trad. de Álvaro Ribeiro. Lisboa, Guimarães, 1964.

apresenta-se uma ação, desenvolve-se uma luta que termina em desenlace. Esta ação, no entanto, não se apresenta como um acontecimento passado, mas sai, naquele momento, da *vontade presente dos personagens*, das suas paixões, do seu caráter individual (ou seja, do princípio da poesia lírica). Os personagens sentem, sofrem suas paixões, perseguem uma vontade claramente expressa e caminham para cumprir um fim. Conduzem assim, portanto, o aspecto lírico do drama, neles encarnado. O personagem, para Hegel, é, destarte, o portador do subjetivo, que se objetiva na ação dramática.

Considera Hegel, como conseqüência, que o drama é o ponto culminante da poesia e da arte de modo geral; e isso ocorreria porque, segundo o filósofo, o drama utiliza a *palavra*, o mais nobre instrumento que se possa pôr a serviço do espírito, e une a objetividade da epopéia e a subjetividade da poesia lírica, ultrapassando a ambas e sendo mais completo que qualquer delas. Assim, é o drama a expressão poética por excelência.

E o drama seria, nesta sucessão de idéias, o espetáculo de uma luta entre personagens vivos que perseguem alvos opostos, em meio a situações cheias de obstáculos e perigos. Produto de uma civilização avançada (Hegel considera que o épico e o lírico o tenham precedido), ele deve ser fruto da consciência humana em sua plenitude. Ou, dito de outra forma, deve ser constituído pela dinâmica de uma *pessoa moral em ação*.

Ora, é essa *pessoa moral em ação*, em última análise, o personagem para Hegel; *em ação* porque dinâmico, porque fazendo que se cumpram, no drama, sua vontade livre, sua escolha, suas opções, seus sentimentos e suas paixões; *pessoa moral* que é o ser humano em sua plenitude, em seu relacionamento com os outros homens e com o mundo, com suas crenças, convicções, ética, princípios, mas também falhas e dúvidas.

Os acontecimentos do drama, diz o filósofo, não devem parecer fruto de fatos exteriores, mas sim da vontade dos personagens. É o seu caráter, são os fins que esse caráter persegue que dão sentido à ação, que a motivam. Ou, mais exatamente:

> Esta perpétua relação dos acontecimentos com o caráter moral dos personagens, que os explica e constitui seu fundo e substância, é o princípio, propriamente dito, lírico da poesia dramática. [3]

[3] Idem, ibidem.

E ainda:

> Só deste modo a ação aparece como *ação*, como desenvolvimento real das intenções e pensamentos dos personagens, os quais põem toda a sua existência na persecução de seus desejos e, por conseqüência, também devem responder por tudo o que suceda. O herói dramático leva em si mesmo os frutos de seus próprios atos. [4]

O protagonista do drama, segundo Hegel, não deve ostentar, como na epopéia, um conjunto completo de qualidades, por assim dizer, *nacionais* (ou relativas ao caráter de uma nação e de um povo); o personagem dramático deve se constituir num caráter que guarda relação com a ação e com seu fim determinado. É este *fim*, alvo, meta, que determina o desenvolvimento do caráter individual, seu suporte.

Naturalmente, o alvo de um personagem, determinante da sua vontade e das suas ações, colide com o de outro ou outros personagens. Esta colisão produz a ação e faz o drama avançar. Desta forma, é forçoso apresentar devidamente os caracteres, com seus fundamentos, paixões, sentimentos, ideais; é forçoso que se construa devidamente o caráter, e não só o do protagonista, mas o do conjunto de personagens que contam na obra dramática.

Segundo Hegel, os fins que são perseguidos pelos personagens, na ação dramática, devem ser de interesse geral da natureza humana, ou ao menos produto de uma paixão que seja potente e séria para o povo ao qual se dirige o poeta. Trata-se aqui do *particular* dentro do *universal*; alguma coisa que, referida à experiência, às crenças, diríamos modernamente, à cultura de um povo, encontre nele ressonância. Provavelmente, *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho, apresentada a indígenas brasileiros, não lhes faria nenhum efeito, ainda que devidamente traduzida. O conhecimento do ambiente parisiense do século passado, dos preconceitos ali vigentes, dos interesses do dinheiro e dos costumes, em oposição ao amor romântico, é fundamental para a fruição (até para a rejeição) desse tipo de drama.

Aliás, Hegel faz clara referência a esse aspecto da sua teoria, quando se refere à forma espanhola de tratar os problemas da honra — especialmente no Século de Ouro. Afirma Hegel textualmente:

---

[4] Idem, ibidem.

> Quanto mais uma obra dramática abandona os interesses substancialmente humanos para limitar-se a caracteres e paixões puramente locais, determinados somente pelas tendências particulares de uma nação, mais facilmente será perecível e passageira, a despeito de todos os méritos que, por outra parte, possa ter. [5]

Poeticamente individualizados, particularizados, os personagens da boa peça de teatro devem ser *vitais*, vivos. Não podem ser, de maneira nenhuma, interesses personificados, meros defensores de idéias ou posições do poeta. Aliás, Hegel diz por mais de uma vez que o poeta não deve falar por si próprio, colocando-se sobre e quase à revelia dos personagens, para defender seus próprios pontos de vista. É essencial que o personagem siga seu caminho e aja com a coerência determinada pelo seu todo vivo, pelos seus fins e pelas suas paixões. Mas, principalmente, é indispensável que ele *aja*. Agir é a sua função. Não nos bastam caracteres muito bem desenhados, perfeitamente coerentes, cheios de força moral e de vontade, mas inativos. A uma decisão ou a um conflito (e a decisão é quase sempre precedida de conflito interno) deve-se seguir a *objetivação*: a ação dramática, que vai produzir conseqüências, novos conflitos, novas posições opostas, novos movimentos e, portanto, mais ação.

Diz o filósofo que o poeta deve ter a intuição dos sentimentos de seu público, que espera dele o trato com o *razoável*, o *verdadeiro*, aquilo que retrate a mais essencial natureza humana (e também o governo divino do mundo, que Hegel nunca deixa de lembrar). Mas, neste caso, não poderá o poeta opor-se, ou adiantar-se, ao seu público?

Aí, discretamente, Hegel deixa a solução a cargo do gênio do poeta; é óbvio, e ninguém poderia negar, que muitas vezes os grandes artistas adiantaram-se ao seu público, e abriram caminho contra a corrente dos preconceitos, dos estreitos limites do religioso mal compreendido, ou dos costumes enrijecidos. Diz o filósofo que, se o poeta revelar *uma visão elevada* do mundo, é-lhe permitido opor-se ao público do seu tempo, para guiá-lo.

Falando especificamente da *tragédia*, Hegel nos apresenta o seu desenho do verdadeiro *caráter trágico*. Segundo ele, são bons perso-

[5] Ibidem.

nagens de tragédia aqueles seres que são movidos pelas forças mais legítimas e verdadeiras dentre as que movem a vontade humana: os afetos familiares, o amor conjugal, a piedade filial; ainda, o patriotismo, a autoridade do chefe de Estado, o mais alto sentimento religioso. Os caracteres trágicos, assim são "os que podem e devem ser, segundo suas idéias". São grandes e fortes em sua livre independência. A palavra *livre* é muitas vezes usada por Hegel. Significa isto que o personagem trágico deve ser capaz de tomar suas decisões e, depois, sem se deter por qualquer preocupação menor, partir para a ação propriamente dita. Essa *liberdade* de que fala Hegel é a *liberdade interna*. Prometeu, o herói de Ésquilo, acorrentado aos rochedos do Cáucaso, é *livre*, porque pode escolher entre submeter-se ou resistir. Escolhe a resistência; assim, embora agrilhoado e impedido de mover-se, é um personagem livre, que tem vontade, decide de acordo com a sua vontade, a qual obedece às suas razões, ideais e convicções, e *escolhe*. Faz a sua opção e age de acordo com essa opção. No sentido hegeliano, é, portanto, um personagem *livre*.

A conseqüência maior desta visão é aquela que nos aponta o herói trágico como um ser humano *nobre*, *forte*, e de situação social invulgar. Claramente, para Hegel, o melhor herói trágico é o *príncipe*.

De fato, nas organizações sociais em que a moral, a justiça e a liberdade nacional adquiriram já a forma de uma ordem estabelecida, a liberdade individual deve sofrer restrições. Textualmente:

> Por fazerem parte do Estado, os indivíduos devem, pois, aderir à sua organização, contribuir para a sua estabilidade e subordinar-se a ele, uma vez que já não são, pelo seu caráter e estrutura psíquica, os únicos representantes dos poderes morais. [6]

Não é neste tipo de Estado que Hegel vai encontrar o tipo de herói ideal para a tragédia. O protagonista trágico deve estar situado no posto mais elevado da realidade em que vive. O que é justo é definido pelas suas decisões individuais. A vingança de Orestes, por exemplo, provavelmente foi justa, mas foi levada a cabo por decisão sua. Em nenhum momento ele esperou que se fizesse um julgamento em concordância com o direito. Nos Estados bem organizados, o indivíduo será protegido pela ordem social, terá sua segurança pessoal e sua propriedade defendidas pelo próprio Estado. Naquilo que Hegel

[6] Ibidem.

chama de *idade heróica*, cabia ao indivíduo defender-se e defender os seus bens e a sua família.

Hegel não afirma a excelência de um Estado sobre outro, ou sobre a organização social à época do heroísmo. Simplesmente constata que, para a total realização do caráter trágico, a primazia do individual, em sua liberdade e determinação, é indispensável.

Em conseqüência, estabelece a distinção entre a *aretê*, a virtude grega e a *virtus* romana; a virtude romana consistia, basicamente, em manter sólida a qualidade de *ser romano*, representada pela lealdade e culto ao poder e à grandeza da pátria. A *aretê* grega, ao contrário, é muito mais individual. Os heróis são indivíduos que "na independência dos seus sentimentos e vontade aceitam toda a responsabilidade pelos atos que praticam e que, por virtude do imperativo de sua vontade particular, realizam o que é justo e moral". [7]

Portanto, é o príncipe o herói trágico que nos resta, segundo Hegel; acima dele não deve haver ninguém. Se se punir por seus crimes, essa punição obedecerá ao seu próprio senso de justiça e de eqüidade. Ele, na verdade, não teme a ninguém, a não ser a si próprio e aos seus deuses. E se, de fato, nenhum sentimento antidemocrático move Hegel a afirmar o que afirma, sua lógica é, mais uma vez, impecável.

A comédia Curiosamente (e isto parece uma constante) sobre a comédia Hegel escreve pouco, ao menos na sua *Poética*; mas diz coisas muito interessantes sobre a natureza do personagem cômico.

Em primeiro lugar, deve-se compreender que, no que tange a ação, conflito, movimento interior, exercício de vontade, a comédia não difere do que ficou dito a respeito da tragédia. Ou seja: a estrutura interna desse tipo de obra dramática não é diferente da outra. Espera-se, na comédia, que haja colisões, que haja vontades em ação, que ocorram movimentos de ação, impulsos que levem a trama para a frente. No entanto, no que diz respeito aos personagens, há, sim, diferenças sensíveis.

Diz, por exemplo, Hegel, que na comédia o que se vê é o *triunfo da personalidade* (em contraste com os motivos do personagem

[7] Ibidem.

trágico, sempre baseados em forças morais importantes e essenciais). Dá-se o cômico quando alguém, por exemplo, aparece na ação movido por um desejo ou impulso *absolutamente falto de fundo verdadeiro*. É o avarento que se mostra absolutamente apaixonado por alguma coisa — o dinheiro — que o homem comum, embora aprecie, não se empenha em acumular inutilmente. Ou o burguês comum que, admirando exageradamente a beleza e a exterioridade da aristocracia, deseja a todo custo tornar-se — ou parecer — fidalgo. O avarento, tomando o aspecto morto do dinheiro por fim supremo, e privando-se de qualquer outro prazer, acaba sucumbindo à impossibilidade de satisfazer seu ideal:

> O que, em conseqüência, resulta mais cômico é quando os desejos, em si mesquinhos e nulos, parecem ser perseguidos com a aparência de uma grande seriedade, e com grandes preparativos, fracassando, por fim, o personagem. [8]

Trata-se aí de um alvo em si ridículo, para obtenção do qual o personagem utiliza meios importantes; mas pode ocorrer o contrário, ou seja, que o personagem persegue um alvo importante, mas usa meios que não são adequados. Aqui, como no exemplo anterior, ocorre uma *contradição* entre o fim desejado e os meios propostos para alcançá-lo, que produz o cômico.

Pode ocorrer, também, o contraste entre o fim e os meios empregados *contra* acidentes exteriores, que são inúmeros e podem complicar e enriquecer o andamento da ação, sempre no sentido de realçar o contraste cômico e produzir os mesmos efeitos.

Não obstante, o personagem cômico é e tem, em substância, elementos de construção semelhantes aos do personagem trágico. Mas seus fins e os meios de que lança mão para a obtenção desses fins, bem como o ambiente que se cria na obra têm outro caráter. Não se fala, aqui, na destruição de um ser humano, vitimado pela fatalidade e por suas próprias ações, mas sim de alguém que se empenha em obter algo que, não obtido, apenas lhe causará uma frustração, ela mesma risível.

O drama Finalmente, ao estudar o *drama* propriamente dito, aquele gênero que foi, depois, considerado o tipo de peça de teatro romântico por excelência, espécie de mescla de tra-

[8] Ibidem.

gédia e comédia (e que na verdade é hoje, ao lado da comédia, o gênero de obra teatral mais encontradiço), Hegel põe em relevo que, para a sua agudeza de filósofo — e de lógico dialético — o drama não é apenas justaposição de tragédia e comédia. É, sim, alguma coisa *mais*, alguma coisa além, que resulta do produto de ambas. Diz ele que, no drama, o que se faz é aparar as saliências de ambos os gêneros precedentes, obtendo assim um gênero novo. Nele, a personalidade subjetiva da comédia, ao invés de agir com a desproporção cômica, faz-se penetrar da seriedade dos caracteres firmes e lança-se ao enredado de colisões no qual, através da sua vontade consciente, buscará o seu fim, que pode ser mais ou menos infeliz. Isto é importante. Não se busca mais a "queda da felicidade ao infortúnio" de Aristóteles nem, necessariamente, a obra teatral deverá ter um fim feliz. O que acontece é que, ainda que ocorra um resultado oposto ao desejado pelo protagonista, por exemplo, a existência humana tem suas retribuições, suas compensações. Realiza-se a *harmonia*, mesmo quando os fins desejados não sejam alcançados em sua plenitude. Os personagens do drama são, em sua essência, construídos como o foram os personagens da tragédia; sua vontade deve estar imbuída das mesmas características e o campo no qual se lançam é semelhante. No entanto, a frustração de seus fins não os condena à destruição. Seguem mantendo a vida física e a dignidade moral. São infelizes, talvez, mas não condenados. Sua aposta, por assim dizer, é menor. As ligações com o divino, com as grandes forças da natureza, com as grandes paixões que se baseiam no mais profundo cerne do *homem moral*, fazem do personagem da tragédia clássica um ser peculiar, inteiro, que o personagem do drama moderno, fragmentado, não consegue ser.

Neste sentido é que, ao tratar a tragédia clássica, Hegel estabelece a mais profunda distinção entre o personagem grego e o personagem atual, mesmo o trágico. É que, na verdade:

> Na tragédia, o objeto principal é o direito moral da consciência e, no referente à ação determinada, os direitos da ação em si e por si. Na comédia antiga trata-se, pelo menos, dos interesses *gerais e públicos*: o povo e suas situações morais, a filosofia e sua corrupção etc. Por isso, não pode ter lugar apropriado na comédia antiga o coração humano, o caráter particular dos indivíduos... [9]

É a ênfase sobre o *caráter particular*, de fato, que dá a nota do teatro moderno; os Édipo e as Antígone não pretendem descobrir

[9] Ibidem.

criminosos ou enterrar seus irmãos por serem obstinados, ou filhos amantíssimos (embora até, talvez, o fossem). Mas agem como agem porque obedecem a motivações maiores, motivações que ligam com o divino, com as exigências do campo moral mais vasto e profundo, com as determinações da fatalidade ou de suas próprias culpas. Trata-se de um jogo muito mais pesado. Embora se possa ver em Eurípides, tardio, já um começo de drama, mais do que de tragédia antiga, é curioso comparar a concepção de *Fedra* de Eurípides com a de Racine. Por aí se verá o quanto, da tragédia grega ao classicismo francês, se caminhou em termos de individualização e psicologização do personagem.

Diz Hegel que, na poesia moderna, "o que constitui objetivo principal do drama é a *paixão pessoal*, cuja satisfação só se pode vincular a um fim igualmente pessoal". [10]

Portanto, aqui, tratar-se-á muito mais do desenvolvimento dos caracteres; os personagens já não são mais estátuas vivas, impressionantes pela sua grandeza, beleza e simplicidade de linhas. Pode-se comparar *Hamlet* a *Orestes*, e muitas vezes isso já foi feito. Mas, em Orestes, pesam os seus deveres de filho, e de irmão, o direito de linha paterna, que o obriga a vingar a morte do pai, ainda que isso lhe custe o assassinato da própria mãe. Pesam os deveres de príncipe e as expectativas dos súditos. Em Hamlet, conquanto nenhum desses motivos seja desprezado, já se vê a complicação pessoal, o caso amoroso, as indecisões claramente expressas, a tortura psicológica, o dilaceramento pessoal. Hamlet é um personagem *pessoalmente* complexo, individualmente caracterizado, de uma certa maneira, diferente de todos os demais. Não é mais um quase que instrumento da justiça. É um ser humano peculiar, demarcado por sua tortura própria, que não pode ser partilhada.

O personagem clássico é uma figura forte que, segundo palavras de Hegel, "é somente o que parece, isento de colisões interiores e de toda indecisão". De fato, conquanto se sintam nestes personagens as marcas de sua existência humana, dificilmente se poderá perceber em suas palavras e ações vestígios dos conflitos internos que enriquecem e tumultuam a vida dos personagens modernos. O personagem clássico recebe sua força de um direito legítimo e determinado. Por isso não hesita e não se entrega, senão diante da própria destruição.

[10] Ibidem.

É, portanto, aí, que se situa a distinção principal entre a tragédia clássica e a moderna, segundo Hegel (o que, de certa maneira, impossibilita a existência do herói trágico verdadeiro, no teatro atual); a tragédia moderna apropriou-se, desde o seu princípio, do conceito de personalidade e subjetividade dos seus personagens, que agem, agora, segundo *razões suas*, coerentes com a sua construção psicológica (e moral, social, até física). São indivíduos, feitos desta e daquela forma, não mais forças morais personificadas.

Em conclusão Enfim, e concluindo estas observações sobre o personagem em Hegel, poder-se-ia, unindo as conclusões de sua estética aos princípios de sua lógica, dizer que, para o filósofo alemão, o personagem ou *caráter* é o verdadeiro centro da representação artística ideal, porque é nele que se concretiza a individualidade verdadeiramente livre, tal como o ideal, paradigma da estética hegeliana, o exige.

Seguindo as regras da dialética, diz o filósofo que, no estudo do personagem, se deve considerar, em primeiro lugar, o seu aspecto de *individualidade total*, enquanto riqueza de caráter; depois, é preciso considerá-lo como particularidade, como caráter mais determinado; finalmente, o personagem deve ser considerado como caráter *uno em si* (este é o terceiro termo dialético), que parte do geral, é individualizado, e se torna um *ser para si*, um caráter firme e estável, já individualizado e pronto, a partir de sua origem.

Assim, cada caráter tem que apresentar um conjunto de traços e de propriedades coerentes, que lhe dão riqueza e interesse. Só essa multiformidade confere ao caráter o interesse que tem tudo o que é vivo. No entanto, essa plenitude deve se apresentar como um todo indivisível *num só sujeito* (deve ter, portanto, *unidade*). Ou, textualmente:

> Por tais motivos, deve o caráter constituir uma síntese do particular e do subjetivo, representar-se numa forma determinada e nesta determinação possuir a força e a fixidez de um *pathos* sempre igual a si próprio. Quando o homem não é uma unidade desta espécie, os diversos elementos de que a sua multiplicidade se compõe separam-se e dispersam-se, e a sua situação fica caracterizada pela ausência de idéia e sentimento. [11]

[11] Ibidem.

Unidade e *multiplicidade*, portanto; coerência, como o dissera Aristóteles. Personagem portador da ação, centro dos conflitos internos e agente quando, em conseqüência destes conflitos e dos demais, empurra para a frente toda a máquina de uma peça de teatro. *Príncipe*, quando se tratar de uma tragédia, na medida em que deve ser senhor de si e de seus meios, não determinado por pequenas circunstâncias exteriores, não sujeito a um Estado tão organizado que não lhe sobre espaço para o heroísmo individual. De qualquer modo, dono de vontade, consciente, ativa, capaz de arcar com as conseqüências de seus atos. Caracterizado de acordo com a sua individualidade. Conflituado e conflitante. Individualizado e produto de uma generalidade reconhecível enquanto humana. Na comédia, construído segundo os princípios já expostos, sofrendo o descompasso que vai dos meios aos fins, o risível contrasta entre a realidade e o almejado pela sua vontade. Dialético, organizado e lógico. Móvel e semovente. Dinâmico. Isto (e alguma coisa mais) é o personagem para Hegel.

5

Personagem-sujeito e personagem-objeto (ou pequena história do personagem)

É evidente, pelo que até agora ficou dito, que o bom personagem da tragédia, para Hegel, é o que se poderia chamar personagem-sujeito. Livre e senhor de suas ações, ele tem *vontade*, *quer*, *decide*, *escolhe* e *age*. A linha de ação central de uma peça na qual o protagonista seja um personagem-sujeito pode ser explicitada, segundo Augusto Boal,[1] por uma frase com sujeito, predicado verbal e objeto direto. Exemplo: "Antígone, desobediente, enterra seu irmão rebelde"; ou: "Édipo procura o assassino de Laio até encontrar-se a si próprio". Ou ainda: "Nora caminha para a sua libertação como ser humano". O personagem-sujeito só tem a sua liberdade limitada pela vontade de outro personagem-sujeito, igualmente livre. Não o cerceiam as pressões materiais, o simples medo da morte ou da pobreza, ou ainda as ameaças de uma ordem legal constituída. Prometeu, acorrentado, é livre, porque não se entrega; os aldeões de *Fuenteovejuna* são livres quando decidem matar o tirano, e o matam; o Doutor Stockman é livre quando, contra a grande maioria das opiniões da cidade, que o declaram inimigo do povo, proclama a sua verdade e opta pela solidão rebelde.

[1] *Teatro do oprimido*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975.

No entanto, diz Boal na obra citada (e o dizem K. Marx e B. Brecht, aos quais o professor brasileiro se refere) que o personagem nunca "é sujeito absoluto e sim objeto de forças econômicas ou sociais, às quais responde e em virtude das quais atua".

Assim, quando, no exemplo de Boal para o personagem-sujeito, se diz que "Kennedy invadiu a Praia Girón" — e se estava falsamente imputando ao presidente norte-americano uma vontade individual, própria e resultante do exercício de sua liberdade pessoal e de suas decisões conscientes, o que se deveria dizer é que "forças econômicas determinaram que o presidente Kennedy invadisse Praia Girón". Desta forma, o verdadeiro sujeito da ação (e portanto o personagem-sujeito) seriam as "forças econômicas" que obrigaram o pretenso sujeito "Kennedy" a agir como agiu. Kennedy, ao invadir Cuba, é um personagem-objeto. Determinado por forças econômicas ou sociais, é só aparentemente que usa de sua vontade livre. Na verdade, enquanto Presidente dos Estados Unidos da América, em tal época e sob tais condições, ele é praticamente obrigado a fazer o que faz.

É, aliás, o que fica patente em Brecht quando, ao expor as diferenças entre as chamadas "formas dramáticas" e as "formas épicas" de teatro, ele diz que, na primeira hipótese, "o pensamento determina o ser" enquanto, na segunda (a forma épica), "o ser social determina o pensamento". *Pensamento*, no caso, é o motor da ação do personagem, aquilo que certos autores chamaram vontade, liberdade, ou até função. Evidentemente fruto de uma visão histórica, social e política, esta postura consiste em não reconhecer no homem a chamada *natureza humana*, uma espécie de fundo fixo, uma essência estável e sempre a mesma, básica e existente em todos os homens, que se poderia igualmente chamar *alma*. Se o homem tem essa base fixa, essa natureza que compartilha com todos, existe nele algo que é *imutável*, porque provém dessa natureza. O homem seria, assim, conhecido de antemão, agiria de acordo com certa predeterminação natural, faria coisas que estão implícitas no seu ser de homem. E, naturalmente, faria uso dessa alma e do seu pensamento individual, que é o que o distingue dos demais. Haveria então uma alma que é comum a todos e uma alma individual, pessoal?

Segundo os tratadistas, o primeiro sentido da expressão *psique*, em grego antigo, corresponderia a *sopro*, *vida*; o mesmo que *anima* em latim. Portanto, neste sentido — que o filósofo Aristóteles não desprezou, no começo da sua vida, e que era o sentido corrente da palavra — a alma era comum de todos, significava o princípio ani-

mador dos corpos. Mas havia uma alma própria de cada corpo, uma alma pessoal que, ao que parece, Aristóteles não aceitava como perdurável sem o corpo: "A alma não existe sem o corpo... Mas também não é um corpo, mas sim algo de um corpo e por isso se dá num corpo".

Portanto, havia uma alma princípio de vida, no sentido tradicional grego, e uma alma individual, princípio de vida *daquele* corpo, inseparável dele a não ser pela morte. Havia também uma *natureza humana*, básica, própria do ser humano. Porém o ser humano possuía um *caráter* (*ethos*) e capacidade de pensar, deliberar, decidir, agir (*diánoia*).

No entanto, é preciso lembrar que Aristóteles foi um dos mais lúcidos defensores da teoria sobre as possibilidades de mudança na natureza. Ele sustentava firmemente (contra respeitáveis adversários) que havia, sim, mudança, e por conseguinte movimento, no universo. Explicava que na mudança existe algo que muda e algo que permanece. O que permanece é o *substrato*; se eu, por exemplo, me movo de um lugar a outro, o que muda é o lugar, mas *eu* permaneço a mesma; algo (o substrato) que era ou estava de uma certa maneira, passa a ser ou estar de outra maneira. Isso ocorre, digamos, com a árvore que floresce. A mudança ocorreu na florescência; a árvore é o substrato. O substrato perde uma forma que tinha e adquire outra. O processo que conduz de uma forma a outra é a mudança. E isto nos leva à teoria do ato e da potência.

A palavra *dynamis*, potência, significa, em grego, em primeiro lugar, força ou poder de fazer algo. Aristóteles a usa para designar a capacidade passiva de, possivelmente, se chegar a ser algo. Um filhote de cachorro é um cachorro em potência. Um bloco de mármore é uma estátua em potência. A potência se opõe ao ato (*energeia*), que é atualidade, atividade, realidade atual.

É a teoria da potência e do ato que explica a mudança, ou movimento. A mudança é a atualização de uma potência, o caminho que vai da potência ao ato, o câmbio entre aquilo que já estava contido no ser e o seu despertar e realizar-se. Um homem que está calmo e tranqüilo pode enfurecer-se , encolerizar-se, matar. Ocorrerá, então, no seu estado de ânimo, uma mudança. Ele tinha em si, potencialmente, a cólera. Era um homem *capaz* de encolerizar-se e matar. Advindas as condições favoráveis, a potência passa a ato, e ele se encoleriza e mata.

Por isso, é claro, Aristóteles nunca teria podido dizer que o homem é *imutável*; seria contradizer a sua própria teoria sobre a mudança, o movimento, o processo que leva da potência ao ato. Provavelmente, teria dito que existem no homem elementos estáveis, que o distinguem dos demais seres vivos. Mas dizê-lo incapaz de mudança seria absurdo, dentro da organização da sua filosofia.

Igualmente, não ignoraria que certos homens são tais devido à sua natureza humana, mas também devido às circunstâncias nas quais estão imersos, à sociedade na qual vivem, ao tempo e ao mundo a que pertencem. *Édipo* não é só um *príncipe*; é o *príncipe Édipo*, nascido em tal lugar e em tal tempo, pessoa à qual ocorreram tais e tais fatos, filho de tal família (e que família!). Posto em situação de ter de dar solução a um problema vital de toda a sociedade — o problema da peste — outro príncipe, ainda que lhe tivessem ocorrido fatos iguais aos que ocorreram a Édipo, poderia ter desistido no meio da investigação, buscando qualquer solução baseada nos oráculos ou na sorte. Édipo, por ser tal como é — por ter tal *ethos*, e não outro —, vai até o fim e se condena a si próprio.

E o faz porque usa do pensamento (*diánoia*) e toma suas decisões, que depois põe em prática. Passa, portanto, da potência ao ato, *atualiza* seus desígnios, muda.

Não se poderia dizer, assim, que o personagem (imitação do ser humano, segundo Aristóteles) é imutável e previamente conhecido; quando muito, segundo se tentou expor, se diria que ele tem uma natureza básica comum a todos os homens e que a mudança que vier a sofrer deveria estar, já, contida nele, em potência.

No entanto, talvez se esteja dando tiros de canhão em pássaros, uma vez que Brecht não afirma que Aristóteles disse isso ou aquilo, mas sim que o *personagem dramático* é imutável; o épico, ao contrário, seria passível de mudança. Mas como, tradicionalmente, ao se dizer *dramático* se tem querido significar *aristotélico*, vale a argumentação.

Igualmente se tem de notar que os seus dois mil e trezentos anos pesam bastante sobre Aristóteles, na medida em que afirma que o escravo tem *natureza* de escravo, enquanto o senhor tem *natureza* de senhor, e por aí afora. Mais uma vez se deve notar que o estagirita vivia e pensava imerso em suas condições, e que, embora tivesse, ele próprio, um *ethos* e uma *diánoia* pessoais, era, também, determinado pelas condições sociais e políticas de sua época!

Retornando... Podemos agora voltar ao assunto inicial, ou seja, ao personagem-sujeito e personagem-objeto. É indiscutível que, ao longo da história do teatro, existiram épocas em que o personagem foi mais dono de sua vontade (ou foi apresentado como se o fosse), ou mais determinado por forças abstratas, superiores e poderosas. O trabalho começaria, aí, por se verificar o que acontecia na tragédia grega.

Num dos mais interessantes trabalhos modernos existentes sobre a tragédia ática encontramos, de início, uma série de observações que elucidam, ou caminham para elucidar, o problema da dualidade liberdade-determinação do personagem:

> Em que medida o homem é realmente a fonte de suas ações? No próprio momento em que sobre elas o homem delibera em seu foro íntimo, elas não têm sua verdadeira origem em algo que não é ele mesmo? A significação delas não permanece opaca àquele que as empreende, uma vez que os atos tiram sua realidade não das intenções do agente, mas da ordem geral do mundo, à qual só os deuses presidem? [2]

E ainda:

> Para que haja ação trágica, é preciso que se tenha formado a noção de uma natureza humana que tem seus caracteres próprios e que, em conseqüência, os planos humano e divino sejam bastante distintos para oporem-se; mas é preciso que não deixem de aparecer como inseparáveis. O sentido trágico da responsabilidade surge quando a ação humana dá lugar ao debate interior do sujeito, à intenção, à premeditação, mas não adquiriu consistência e autonomia suficientes para bastar-se integralmente a si mesma. [3]

É sobre esse sentido duplo, digamos dialético, que se assenta a verdade do personagem da tragédia grega, enquanto sujeito e vontade, objeto e determinação. Ao mesmo tempo agente e paciente, herói titular da ação e vítima da fatalidade, da decisão dos deuses e dos golpes do destino, o personagem trágico toma, sim, as suas decisões e age, em seguida, de acordo com elas. Mas, desde o início, não estará ele, o personagem, *determinado* a tomar essas decisões? E, por outro lado, até onde, definitivamente *crê*, o personagem, nessa palavra fatal que, de uma forma ou de outra, lhe chega?

---

[2] VERNANT, Jean Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo, Duas Cidades, 1977.
[3] Idem, ibidem.

Se acreditasse de uma forma total, com certeza o caráter trágico se encolheria a um canto, para esperar o cumprimento das profecias. Por que razão Édipo ao saber, pelo oráculo, que vai desposar a mãe e matar o pai não curva, simplesmente, a cabeça aos desígnios da sorte, dos quais não pode, a rigor, escapar? Por que procura enganar a fatalidade, fugindo aos que supõe serem pai e mãe? Acredita, sim, no oráculo; caso contrário, não empreenderia uma peregrinação para consultá-lo. Não obstante, tomando iniciativas que, aparentemente, o afastariam do perigo, *caminha para ele. E isso já estava determinado.* Sua escolha é uma escolha, poder-se-ia dizer exagerando, fictícia. Ele opta por razões de ordem dramática; dentro do limitado campo que lhe é outorgado, pode escolher fazer *assim* ou de outra maneira as coisas que necessariamente, de uma forma ou de outra, tem de fazer. Salvar-se, escapar ao seu destino, isso não pode.

Aliás, o mesmo se vê acontecer nos poemas homéricos. Aquiles lamenta a sorte, que determinou matá-lo tão moço; Heitor sabe, igualmente, que está condenado. No entanto, nem um nem outro deixam de lutar ferozmente, como se vencer aquela batalha tivesse algum significado mais do que adiar o fim. E, de qualquer maneira, não é isso o que fazemos nós, todos os mortais?

Naturalmente, existem diferenças básicas entre as concepções dos três trágicos principais (os que remanesceram). Em Ésquilo, a responsabilidade de Orestes é tão diluída, aceita-se de tão bom grado que ele tenha sido, realmente, um instrumento dos deuses, que ele é, afinal, absolvido do crime monstruoso do matricídio (apesar de o ser por intervenção da própria Atena). Digamos que, em Ésquilo, a tragédia acaba "bem" para Orestes, um matricida. No entanto, em Sófocles, por exemplo, acaba "mal" para Édipo, um parricida. E, finalmente, em Eurípides, no caminho da *psicologização* do personagem, ocorre, é claro, um aumento do teor de liberdade e vontade. O universo, naturalmente, é o mesmo, a individualização avança, avançando, portanto, o grau de liberdade pessoal. No entanto, estamos ainda no domínio do dual, do ambíguo, do misterioso. Não se poderia fazer a tragédia sem que o personagem tivesse a possibilidade de agir conscientemente; não se pode, porém, supor que ele o faz livre e indeterminado. Na verdade, dado o mito, ele tem já marcados seu destino e sua trajetória. Forças superiores mandam e dispõem. Não são, é claro, as forças sociais e políticas de que vai falar o materialista Brecht, muito pelo contrário. Mas o personagem-sujeito grego é, de qualquer maneira, também um personagem-objeto.

Sobre a comédia Quando se começa a pensar na comédia, as coisas mudam de figura; para começar, a comédia "é uma imitação de homens de qualidade inferior", segundo Aristóteles. Portanto, não se nutre de fundo histórico ou mitológico. Fala da realidade cotidiana e prosaica das pessoas simples, em geral. Seu desenlace é, via de regra, feliz, otimista. O público se sente solidário com o desenrolar da trama, se descontrai com o desenlace, que lhe dá uma espécie de catarse que não é catarse porque não implica piedade e terror, mas sim uma empatia cuidadosa, onde o riso é às vezes de cumplicidade, outras vezes de superioridade. Os personagens comuns, gente como a gente, o tom risonho, o final feliz, a ausência de um critério rígido de causa e conseqüência, a permissividade, tudo isso faz da comédia um gênero muito amado (embora mal falado pelos teóricos e críticos mais solenes). Deve-se notar que a comédia, conquanto critique e se burle dos valores vigentes, às vezes usa de suas armas para se contrapor às mudanças, numa posição tipicamente conservadora. O equilíbrio ameaçado no início da comédia deve normalmente voltar a se impor, por meios às vezes simples e mesmo simplórios, ainda que isso custe castigo a algum ou alguns personagens. Os castigos, no entanto, nunca são sangrentos ou cruéis, passando em geral pelo ridículo e pelo grotesco.

Ora, neste quadro, deve-se supor que, respeitadas as diferenças entre os vários gêneros de comédia e seu desenvolvimento histórico, a partir da Grécia e, pelo menos, até Roma e Idade Média (o que implica muitos bons séculos), os personagens cômicos são, via de regra, donos do seu nariz; não estão determinados por mitos que os apresentam enquanto prendem, não carregam os efeitos de maldições e vaticínios. São pessoas em geral comuns, que querem alguma coisa e vão tentar conseguir o que querem. Naturalmente, são gente de seu tempo e de seu lugar, e estas circunstâncias os marcam. Mas são razoavelmente livres, razoavelmente *sujeitos*. No acerto de contas final, quem pode mais chora menos, literalmente. E é aí, muitas vezes, que está a graça da comédia.

Esses longos mil anos É comum que, ao falar do período que vai, aproximadamente, do século V ao XV, ou seja, que cobre cerca de mil anos, a Idade Mé-

dia, nós usemos palavras que dêem a impressão de uma unidade fechada e breve, como se a Idade Média tivesse decorrido em um mês, um ano ou dez anos. No entanto, mil anos são tempo excessivamente longo para que se tente definir e delimitar os fatos culturais e artísticos que nele ocorreram. A Idade Média (ou as *Middle Ages*, como preferem dizer os ingleses) é constituída por mil anos de transição, mil anos de cristianismo, mil anos de... obscurantismo? É fácil dizer que sim, e basta para isso pensar na Inquisição, no absolutismo da Igreja, na ignorância do povo submetido, nas pestes e epidemias. Mas é também o tempo do românico, do gótico, da pintura de Giotto, das igrejas e catedrais, do nascimento do canto gregoriano e, naturalmente, do renascimento do teatro religioso, sempre caminhando ao lado de um teimoso teatro profano.

Assim, a par das conhecidas recriações sobre fatos, ritos, histórias, passagens dos Evangelhos e das vidas de santos (tropos, cantos dialogados, sacras representações, dramas litúrgicos, milagres, mistérios etc.), e das moralidades onde personagens abstratos e estereotipados se defrontavam, ganhando o bem do mal, triunfando as virtudes contra os vícios, os anjos contra os diabos, nunca deixou de existir um teatro cômico, farsesco, popular, pagão, mesclado às vezes ao teatro religioso, insinuante e safado, que conservava a velha tradição do riso, da alegria, do obsceno e licencioso, do final feliz ou, pelo menos, grotesco e digno de boas gargalhadas.

Se, naturalmente, no teatro que reapresentava trechos da vida de Jesus Cristo e da Virgem, ou dos santos, ou de acontecimentos dos Evangelhos, da mesma forma que, nas moralidades, meras confrontações de seres abstratos, não havia muita margem para a individualização ou o exercício da vontade do personagem (uma vez que os anjos, os santos e as figuras da liturgia cristã só podiam ser bons, a virtude só podia ser virtuosa e o vício vicioso), a verdade é que, em certas moralidades farsescas, nas farsas propriamente ditas, nos espetáculos mistos ou totalmente não-religiosos, os personagens agiam, optavam, eram seres vivos e livres.

Boas amostras dessas exceções são as famosas *Farsa do Mestre Pathelin* e *Nova farsa da Ponte dos Burros*, ambas do século XV, portanto do fim da Idade Média, belos momentos afirmativos da perenidade do cômico, que salvaguarda o humor e a criatividade popular mesmo nos períodos em que a liberdade aparece mais ameaçada.

A história da *Farsa do Mestre Pathelin* é simples, mas genial: Pathelin, um advogado prático, um rábula, está necessitado de di-

nheiro e promete à sua mulher que conseguirá, pelo menos, pano de boa qualidade para que ele e ela possam vir a ter roupas novas. A mulher não duvida, visto que seu marido é "un fin maître en tromperie". Pathelin vai para a feira, para a loja do mercador de tecidos, e não leva um vintém consigo; lá, depois de elogiar o pai e toda a ascendência de Guillaume, o mercador, consegue comprar dele pano de boa qualidade, e levá-lo para casa; pagar, só pagará em casa mesmo, depois que Guillaume for até lá, para beber um bom vinho e receber, como bons amigos que são. Voltando para casa, Pathelin conta à mulher o ocorrido, entrega-lhe o pano e se mete na cama, para simular doença. O mercador chega em seguida, para comer, beber e receber seu dinheiro. A mulher de Pathelin exige que ele fale baixo, porque seu marido está muito doente, e não sai de casa há onze semanas. E começa o jogo para iludir o mercador. Pathelin simula doença, loucura, fala em vários idiomas estranhos e desconhecidos, e acaba por vencer. Guillaume se vai sem receber, sem beber seu vinho, e quase convencido de que se enganou, visto que Pathelin está muito doente, e não poderia, momentos antes, ter estado na feira. Em seguida, como se não bastasse o prejuízo que tomou (ele que, aliás, não era muito honesto com seus fregueses), Guillaume fica sabendo que lhe roubaram ovelhas do rebanho que produz os seus tecidos, e ameaça o pastor que cuidava delas. O pastor, que tem culpa no cartório, procura Pathelin, para que o defenda em juízo. Pathelin, espertamente, aconselha o pastor a fazer-se de idiota, e só responder com balidos a todas as perguntas que lhe forem feitas. Combinam o pagamento a ser recebido e Pathelin passa a defender o pastor. O mercador Guillaume, naturalmente, reconhece Pathelin, e há um momento de confusão, que o juiz não consegue entender. Em seguida, o pastor passa a responder como lhe foi ensinado, e o juiz acaba convencido de que ele é pobre de espírito. Como tal, é inocentado, enquanto o mercador se vai sem ter recebido nada do que pedia. Mas, quando Pathelin tenta receber o pagamento por seu trabalho, o pastor lhe responde com um "bééé", como lhe tinha sido ensinado. E assim o feitiço vira contra o feiticeiro.

A farsa A farsa é um enredado de enganos e logros que um personagem faz a outro. Inicialmente, vê-se que Pathelin é hábil advogado, mas desonesto e trapaceiro contumaz. Sua

mulher é ambiciosa e fútil, e deseja dinheiro a qualquer custo. O mercador Guillaume, por seu lado, anuncia logo que vende mercadoria inferior por preço alto e rouba na medida. Quando o mercador é enganado por Pathelin, a sensação que se tem é de que justiça foi feita, mas, logo em seguida, é Pathelin quem é enganado. O personagem que melhor se sai de todo o caso é o pastor, exatamente o tipo mais popular, rústico, desprotegido, o mais pobre, em suma. Desonestos, todos são; trata-se de saber quem é mais esperto. Não há nenhuma moralidade, não há castigo para os culpados, mas apenas para alguns deles, Pathelin e o mercador, principalmente. No entanto, o próprio Pathelin levou a vantagem de ter o tecido não pago. Sua mulher se regala com isso. O comerciante é o mais sacrificado.

A ação de Pathelin é um primor de vontade cumprida, de intenções imediatamente objetivadas, de atividade de personagem-sujeito, enfim. O advogado, que está sem dinheiro e não gosta de pagar, resolve enganar um mercador de tecidos, vai e o engana mesmo. Sua mulher, que deseja bem-estar a qualquer custo, acompanha as intenções desonestas do marido e o encoraja. O mercador, que vende sem muitos escrúpulos, cobra a mais de Pathelin, depois ameaça o pastor e efetivamente o acusa. Este, que é culpado, contrata o advogado e depois usa de um artifício que o próprio advogado lhe sugeriu, para enganá-lo. A ação é rápida, eficiente, esperta. Não há meias-medidas, hesitações e, a bem da verdade, não há também conflitos internos, dramas pessoais ou grande psicologização. Mas se vê claramente a cara dos personagens, fica-se conhecendo, literalmente, novas pessoas humanas, reais e verossímeis. A tradição da comédia latina, que vem da Grécia pela via das traduções feitas por escravos cultos e preceptores, é aqui mantida e vai servir de ponte para as Mandrágora e afins, para as grandes safadezas políticas que virão depois e que seguem, a rigor, o mesmo figurino. Coisa semelhante acontece com a *Farsa nova e muito alegre da Ponte dos Burros*. Esta farsa, que faria as delícias de um Clube dos Cafajestes, ou qualquer outra sociedade contra o feminismo, conta a história de um marido que, ao tentar fazer valer os seus direitos e obter serviços comuns de sua mulher — serviços que todas as esposas tinham que prestar, nessa classe social, tais como cozinhar, limpar, consertar roupa etc. —, recebe uma série de recusas enfáticas. O marido vai, então, para a rua, onde encontra um letrado, Messire Domine Dé, que o aconselha a ir procurar inspiração na Ponte dos Burros. Ali, ao ver que um cocheiro obriga sua besta empacada a caminhar, à força de chicote, o marido

compreende a lição e volta à casa, aplicando o mesmo remédio à sua esposa. A moralidade é curta e grossa: se tua mulher não quer trabalhar, trata-a como se tratam os burros preguiçosos: com pancada.

Não é, com certeza, nada sutil. Mas é direto, simples e movimentado. A ação é, novamente, rápida e sem dilações. Faz-se logo o que é preciso fazer, as palavras são duras e incisivas, acompanhando as intenções, que nunca têm sutilezas e dúvidas delicadas. Como diz León Moussinac: "Naturalmente, a farsa triunfante, composta e representada para o povo, não podia deixar de ser considerada pelos letrados um divertimento vulgar..." [4]

Vulgar ela era, com certeza; mas era também forte e cheia de energia; naturalmente, os letrados reagiram, compondo tragédias e comédias aristocráticas e finas; o que ficou, no entanto, e que ainda hoje se representa, foram essas farsas pesadas e grossas. Nelas, os personagens, vivos e ativos, fazem logo o que têm de fazer. Tornam-se nossos conhecidos pelo que dizem e fazem; sabem o que querem e agem. Decidem e obram de acordo com suas decisões. Ao lado da enorme galeria de seres já determinados, dos quais não se podia esperar nenhuma novidade, os Pathelins e maridos justiceiros, os pasteleiros, os pastores, os cegos e aleijados, a longa galeria de tipos populares e de pequenos mercadores brilha pela concretude, realidade, existência verdadeira, enfim. São personagens e, algumas vezes, personagens inesquecíveis.

O herói coletivo Quando Hegel nos fala no personagem ideal do drama, ou, literalmente, na "pessoa moral em ação", naquele que "por sua vontade interior e caráter" faz o sentido dos acontecimentos, sem dúvida parece estar se referindo expressamente aos grandes caracteres da tragédia clássica francesa, heróis e heroínas de indiscutível nobreza social ou moral, que são movidos por razões de ordem ética ou por paixões altíssimas, dignas quase de semideuses.

No entanto, paralelamente a esse, está acontecendo o teatro do *Siglo de Oro* espanhol, curiosíssimo e diferente, muito mais ligado a Shakespeare e sua genial independência do que àquilo que os franceses achavam que era a poética clássica. Nesse tipo de drama, des-

[4] *Le théâtre des origines a nos jours*. Paris, Flammarion, 1966.

preocupado de regras rígidas, ainda portando traços medievais e muito marcado pelo cristianismo católico, pelo tema *del honor* e pelas lutas entre a monarquia ascendente e o feudalismo em queda, acontece o fenômeno do herói coletivo, em *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega.

Lope de Vega nasceu em 1562, em Madri. A América havia sido descoberta, por obra da inteligente colaboração de uma rainha castelhana e de um navegador — genovês? — setenta anos antes. Foi uma época de glória, de desperdício de vitórias, de prodigalidade. "Entre 1492 y 1562, España guarda la medida del mundo civilizado", diz Federico C. Sainz de Robles. [5] E o diz sem a fanfarronice que se costuma atribuir ao espanhol. É a pura verdade. O mundo era, de fato, uma parte da Espanha. E é nesse período que vem ao mundo esse portento de fertilidade, "El Fenix", Lope de Vega.

Sua fase produtiva para a literatura se inicia por volta de 1583; desde 1556, era rei Filipe II, o filho de Carlos V de Alemanha, primeiro de Espanha. Filipe não era apenas rei de Espanha, mas de toda a América Latina (por breve tempo até do Brasil), de Nápoles e Sicília, de Milão e Sardenha, dos Países Baixos, de Portugal inclusive, e de suas colônias. A Espanha era um vasto império, por vezes conturbado como todos os impérios. Nesse ambiente agitado a aristocracia poderosa e rica e o clero autoritário se defrontavam e tentavam se impor à própria coroa. Convinha escrever obras que afirmassem claramente a hegemonia do rei. Lope de Vega vivia na corte, e ali produzia continuadamente, valendo-se, inclusive, da proteção dos reis. Seria de fato monarquista convicto ou, como se depreende às vezes do Cervantes do *Quixote*, sonharia já com algum tipo de governo mais democrático? A verdade é que peças como *El mejor alcalde, el rey*, *Peribañez* e *Fuenteovejuna* foram escritas para, entre outras coisas, provar que a última instância de todas as decisões pertencia à realeza, e que eram os reis (fossem eles Isabel e Fernando, em *Fuenteovejuna*, ou os contemporâneos de Lope) os melhores e mais benignos juízes. A lealdade à coroa era o valor supremo.

Fuenteovejuna conta uma história de heroísmo popular, tradicional mesmo, provavelmente verídica, em seus traços principais: a

[5] Estudio preliminar. In: ____. *Lope de Vega — obras escogidas*. Madri, Aguilar, 1966.

vila de Fuenteovejuna, durante o reinado de Fernando e Isabel — portanto no fim da Idade Média —, é parte do feudo do Comendador da Ordem de Calatrava, Fernán Gomez de Guzmán. O Comendador, junto com o Mestre da mesma Ordem, Rodrigo Tellez, empreende a conquista de Ciudad Real, importante ponto de passagem e lugar estratégico, entre Andaluzia e Castela, que pertencia e estava defendido pelos homens leais aos reis católicos. Triunfante, o Comendador volta à vila, onde é festejado por seus vassalos. Começa, então, a perseguir e ameaçar Laurencia, filha do alcaide Esteban; deseja possuí-la, como já fizera com outras mulheres do lugar, despojando pais e maridos de sua honra e usando de um direito que resquícios medievais lhe garantiam. Entrementes, em Medina del Campo, os reis são cientificados do que ocorreu em Ciudad Real e, em Fuenteovejuna, podemos acompanhar as primícias do namoro feliz de Laurencia e Frondoso, um pastor e lavrador da aldeia. Durante um honesto encontro ocorrido entre ambos, surge o Comendador, em busca de Laurencia. Frondoso o enfrenta e salva a moça, mas se compromete. Em Fuenteovejuna já se comenta a concupiscência do nobre e este enfrenta Esteban, pai de Laurencia, lançando ameaças contra Frondoso, que é obrigado a fugir, ameaçado de morte. O Comendador é chamado por Rodrigo, o Mestre de Calatrava a quem induzira a atacar Ciudad Real, para que, por sua vez, ajude a defender a cidade conquistada, que agora é novamente cercada pelos partidários de Fernando e Isabel, com o Mestre de Santiago à frente; o Comendador decide partir, mas leva consigo uma mulher da aldeia, Jacinta; Mengo, que está presente no momento, tenta defendê-la, mas é vencido e açoitado. Em Ciudad Real, triunfam os defensores dos reis católicos enquanto, em Fuenteovejuna, casam-se Laurencia e Frondoso. Durante a festa, chega o Comendador, vencido e irado. Manda prender Frondoso e se apodera de Laurencia, a quem leva consigo para o seu palácio. O povo da vila se reúne para discutir o assunto e, enquanto são colocados vários argumentos, chega Laurencia, desfeita, desonrada e encolerizada contra o que chama de covardia e passividade dos homens de sua terra. Enfurecidos ante aquele quadro, todos, homens e mulheres, avançam contra o palácio, e matam o Comendador e seus asseclas, fugindo apenas Flores, um de seus soldados. Flores vai à corte, contar aos reis o sucedido, e deles recebe promessa de que será feita justiça. Um enviado vai até a vila, e procede a investigações, que incluem tormentos bárbaros, infligidos a velhos, mulheres e crianças, inclusive. Mas o povo responde sempre da mesma maneira às perguntas dos inquisidores:

— Quien mató al Comendador?
— Fuenteovejuna, señor.

Na corte, o Mestre de Calatrava, Rodrigo Tellez, pede perdão aos reis e lhes jura fidelidade. O inquisidor, de volta, informa que é impossível fazer justiça, uma vez que se teria de dizimar toda uma população. Alguns representantes do povo vêm à presença dos reis, para jurar fidelidade e pedir perdão. A vila de Fuenteovejuna é, por fim, perdoada, sem que tivesse fraquejado em nenhum momento. O povo fez justiça, e os reis a referendaram.

O conflito maior desta peça é duplo: a uma visão que se coloque ao rés dos acontecimentos, digamos, "individuais", se vê a oposição entre o povo de Fuenteovejuna — representado principalmente por Laurencia e Frondoso — e o Comendador de Calatrava, que os agrava e ofende. Naturalmente, outros confrontos se vêem fortemente apontados: aquele que opõe Esteban, alcaide, uma das maiores autoridades "populares" da vila, ao próprio Comendador; o que opõe o Comendador às outras mulheres, e seus homens, maridos ou irmãos — representado um dos pólos deste por Jacinta. O que opõe o Comendador a Mengo, o "gracioso", figura tradicional desse tipo de teatro, que resiste e combate, mas que é, ao mesmo tempo, risonho, grotesco, ridículo, às vezes.

Mas, a par desse tipo de conflito, há o conflito do macrocosmo, entre os Reis Católicos e o Comendador de Calatrava e seu Mestre — Fernán e Rodrigo —, os quais, naturalmente, representam todas as forças que, a nível de uma aristocracia bastante poderosa, enfrentavam e ameaçavam a monarquia unificadora e triunfante da Espanha. A peça começa com o anúncio desse confronto: Fernán Gomez alicia Rodrigo, inclusive fazendo o elogio da sua nobreza e valor e aproveitando-se dos seus confessados poucos anos e pouca experiência. Rodrigo se junta a Fernán e ambos — levando a respeitadíssima cruz de Calatrava ao peito — cercam e conquistam Ciudad Real, importante bastião de uma região perigosa, porque passagem: a Mancha. É só depois desse cerco, quando os Reis Católicos estão cientes e se dispõem a tomar providências, que se entra de fato no conflito "pessoal" entre Fernán e o povo de Fuenteovejuna. É como se o au-

tor não acreditasse na eficácia de uma simples história de tirania e arbítrio, de desonestidade e arrogância, para embasar a revolta popular. Ofensa *al honor*, sim, mas antes, desobediência aos reis. Se Fernán Gomez fosse leal a Fernando e Isabel, seria o povo de Fuenteovejuna perdoado? Bastariam as informações de arbítrio e opressão contra um povo honesto para justificar o justiçamento? Com toda a certeza, não. O povo de Fuenteovejuna mata, porque o Comendador era insuportavelmente injusto, obsceno, tirano. Não o movem as razões de Estado, até porque, como bons súditos, festejam a volta do Comendador que acabou de vencer Ciudad Real (e, portanto, acabou de concretizar sua deslealdade aos reis). Os "vilões" (no sentido de habitantes da vila, o sentido original) festejam o Comendador, enquanto ele é apenas um chefe vencedor, arbitrário, sim, mas ainda, apesar de tudo, tolerável. Quando as arbitrariedades chegam a um ponto insuportável, rebelam-se e o matam. Em nenhum momento as razões de Estado, ou a lealdade aos reis chegam a interferir nessa decisão. São as palavras de Laurencia que os decidem, suas increpações contra o que ela chama de covardia e fraqueza:

> Llevóme de vuestros ojos
> a su casa Fernán Gomez:
> la oveja al lobo dejásteis
> como cobardes pastores.
> .....
> Ovejas sois, bien lo dice
> de Fuenteovejuna el nombre.
> Dadme unas armas a mi...
> .....
> Liebres cobardes nacisteis;
> bárbaros sois, no españoles.
> Gallinas, vuestras mujeres
> sufrís que otros hombres gocen!

Estas palavras, quando ainda hoje repercutem pelos espaços do *Teatro Español* de Madri, arrepiam os cabelos de quantos cavalheiros — tomada esta expressão no seu verdadeiro sentido — as ouçam. Com certeza, ao tempo de Lope, deviam emocionar e indignar ainda mais. E, no contexto da obra, são de molde a conscientizar e enfurecer os habitantes da *villa*. Pouco importa, na verdade, a eles, que Fernán Gomez tenha sido um traidor da coroa nascente. Essas são razões de um mundo que não lhes pertence e, naturalmente, estão dirigidas ao público, não aos personagens da peça. Os aldeões de Fuenteovejuna matam porque foram ofendidos em sua honra e em sua liberda-

de, em sua dignidade de homens e de seres humanos. As mulheres os chamam às falas e atiçam a sua bravura. Eles respondem como devem, estão à altura das suas mulheres. Depois, submetidos aos interrogatórios e à tortura, resistem em uníssono, como tinham resistido antes, até à morte, os habitantes da Numância ibérica ante o cerco romano.

E é muito curioso notar-se, numa peça que se pretende monarquista e defensora dos procedimentos leais à coroa, que os enviados dos reis — católicos! — procedam às torturas mais vis e repugnantes, porque são infligidas aos velhos, às mulheres e às crianças:

Juez (dentro) — Decid la verdade, buen viejo.
Frondoso — Un viejo, Laurencia mia atormentam!
.....
Frondoso — Que a un niño le den tormento y niegue de aquesta suerte!
Laurencia — Bravo pueblo!
Frondoso — Bravo y fuerte!
.....
Juez (dentro) — Quien mató al comendador?
Pasquala — Fuenteovejuna, señor!
Laurencia — Pasquala niega, Frondoso.
Frondoso — Niegan niños; que te espantas?

Assim, crianças, mulheres e velhos são atormentados, por ordem de suas majestades católicas — ou, pelo menos, por seus enviados. Obviamente, tratava-se de um costume da época, de uma forma de se conseguir confissões bastante usada, até mesmo pelo próprio Santo Ofício; mas esse comportamento não é amenizado por Lope; ao contrário, enfatiza-se bastante o detalhe, porque ele serve para aumentar o significado da resistência dos habitantes da vila, resistência que se estende até aos mais fracos. A solidariedade é total e nada, nem mesmo os métodos mais cruéis conseguem vencê-la.

Desta forma, segue-se que os de Fuenteovejuna, que aclamavam o seu Comendador — talvez *pro forma*, mas o faziam — quando voltava de ratificar sua deslealdade aos reis, agora são maltratados por ordem desses mesmos reis e resistem; mataram o Comendador de Calatrava, um crime que não é só homicídio, é homicídio contra um senhor feudal e um poderoso membro da Igreja e o mataram não porque fosse desleal, mas porque era um tirano. As razões, voltamos a dizer, dos habitantes de Fuenteovejuna, são razões *pessoais*, e não políticas. Política será parte da mensagem que se passará aos espectadores do *Siglo de Oro*; e isso por razões que Lope devia muito bem conhecer.

O herói da peça é coletivo: o povo de Fuenteovejuna — e se deve notar que esse *povo* não é *povo* no sentido em que o entendemos hoje, proletário, camponês servil, assalariado pobre. Esteban, Alonso e outros, são proprietários, alcaides da vila, gente que tem sua terra, seus animais. As demais pessoas são seus filhos e filhas, suas mulheres. Aparecem lavradores e pastores, mas quando Esteban diz a Frondoso, pretendente de sua filha, que poderá dar a ela alguns milhares de *maravedís* como dote, isso dá notícia de seus haveres e de sua sólida situação. Frondoso, por seu lado, recusa; ele é capaz de, trabalhando, prover o sustento de sua família. Quando se casam, fazem festa, com músicos e convidados. Há um ambiente de prosperidade. Em suma, a rebelião popular de Fuenteovejuna era uma rebelião de "vilões" prósperos, aldeões de vida sólida, gente que podia exigir respeito a *su honor*.

De que forma se cria e é concebida a revolta no seio deste grupo? É sua vontade livre o bastante, para, sofrendo a provocação, pesar os prós e contras, avaliar e então reagir? Ou serão eles determinados pela situação econômica e social de seu lugar e tempo?

Já se viu que, sem nenhuma dúvida, a morte de Fernán de Guzmán é minimizada, no cômputo geral das culpas, feito pelos reis — e talvez pelos espectadores do tempo de Lope —, porque ele foi um traidor da coroa, um fidalgo rebelde aos reis julgados legítimos e referendados pela história. Mas, também sem nenhuma dúvida, a ação dos matadores é motivada por ofensas pessoais à honra e à vida dos habitantes de Fuenteovejuna. O nível das ofensas recebidas vai subindo paulatinamente dentro do tempo de ação da peça. Aos poucos se vai sabendo de mais e maiores agravos — e eles vão sendo ainda, no presente, repetidos. Por fim, a gota final de veneno é acrescentada pela desonra de Laurencia, e por sua revolta e increpação. É aí, nesse momento, que se dá a, digamos, variação qualitativa, o grande salto, a reviravolta. Os aldeões submissos passam a multidão assassina e justiceira. E não lhes importa se Fernán Gomez é bom súdito ou traidor: ele é, na verdade, e para eles, um tirano. Sua ação é livre, motivada por sua indignação e eles não temem nada, naquele momento. Não matam porque estão reduzidos à miséria, porque são leais ou desleais à coroa, porque querem agradar ou desagradar aos reis, tampouco porque a situação da Espanha ascendente enquanto nação, livrando-se dos mouros e dos portugueses, caminha para a união nacional: matam porque foram ofendidos.

O personagem de transição Quando o dramaturgo Georg Büchner vem ao mundo em Goddelau, na Alemanha, no dia 17 de outubro de 1813, Goethe tinha 64 anos, a maior parte de sua obra já realizada, o primeiro *Fausto* publicado; Schiller, seu genial confrade, morrera oito anos antes. O *Sturm und Drang* (*Tempestade e violência*) vinha do fim do século XVIII e lançara as bases do Romantismo, da idolatria a Shakespeare e do amor à rebeldia contra as formas rígidas de fazer teatro. Büchner é contemporâneo de Hegel e de Marx. Como diz Fernando Peixoto:

> Büchner experimenta a crise de um instante histórico de transformações: o fim de um certo tipo de idealismo, a batalha por idéias democráticas e populares, o surto das ciências naturais e o princípio de um materialismo mecanicista, o mito sempre presente das jornadas revolucionárias de 1789, o esgotamento do período romântico na Alemanha, porque na França está justamente começando, e os primeiros passos em busca de uma expressão artística realista. [6]

Estava-se, assim, em pleno absolutismo, apesar do exemplo da Revolução Francesa; Frederico Guilherme III reprimia os movimentos de rebeldia, a Santa Aliança reforçava o autoritarismo. Nos exércitos, o oficialato, tradicionalmente, é o refúgio preferido dos autoritários; os subalternos, também tradicionalmente, contentam-se com a comida, a roupa, o soldo, mesquinhos, e as migalhas de poder que podem exercer sobre os civis. E o exército alemão da época não seria muito diferente disso.

Büchner, ele próprio, era um jovem idealista e ávido de leitura, incrivelmente talentoso, o verdadeiro jovem gênio romântico. Lia grego e latim (o que não é tão excepcional na Alemanha), respirava Revolução Francesa. Era filho de médico, formara-se em medicina, a medicina completa e multifacetada daquele tempo. Defendeu tese sobre "o sistema nervoso dos peixes". E morreu, de tifo, em Zurique, com apenas 23 anos! Tinha escrito três peças fundamentais para o teatro universal: *A morte de Danton*, em 1835, *Leonce e Lena* e *Woyzeck*, entre 1836 e 1837, ano de sua morte.

> Idealista desiludido, imbuído das concepções materialistas de médico e notável fisiólogo, apreendeu apenas um lado do processo — a determinação férrea da história, o homem mero objeto, joguete de forças exteriores a ele: daí o freqüente recurso à imagem da marionete. [7]

---

[6] *Büchner*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

[7] ROSENFELD, Anatol. *Teatro alemão*. São Paulo, Brasiliense, 1968.

É, de fato, na imagem das marionetes, boneco de forma e aparência humanas, mas *sem vontade própria*, movido por forças exteriores, forças que o levam a fazer o que faz, a agir como age, que se encontra a melhor imagem do personagem-objeto de que vimos falando. A marionete fala, se movimenta, cumpre ações; mas não escolhe o que diz, não determina seus atos. Apenas empresta sua boca, seu corpo, seus membros, sua *vida*, a outro, que escolhe por ele. Dizemos de propósito que empresta a outrem sua *vida*; na verdade, depois de fazer o que lhe é determinado, a marionete sofre as conseqüências. Se alguém for despedaçado, esse alguém será não aquele que move os fios, mas a própria marionete. No caso, o *outro*, o verdadeiro agente, é o ser humano, aqui *sujeito*. Mas quando é o homem que se encontra na posição de marionete, quem será que move os fios?

Woyzeck é uma peça que se considera inacabada; publicada e encenada postumamente, é dita "um fragmento". Parece que a ordem de suas cenas, soltas, autônomas, pode ser rearranjada; isso se confirma, aliás, a uma leitura simples. Pode-se dizer que se trata de ato único, com vinte e sete cenas, curtas e irregulares. Os personagens principais são: Woyzeck (soldado, 30 anos, pobre, humilde, pouco inteligente), Marie (sua mulher, jovem, bonita, pobre, ambiciosa), Capitão, Médico, Tambor-Mor (militar, imponente, fanfarrão), Andres (soldado, amigo de Woyzeck).

As indicações esclarecedoras não figuram na lista de personagens; elas estão contidas no texto principal. Há ainda um grande número de outros personagens, menores, mas às vezes importantes, uma dúzia deles, fora os figurantes, "o povo e outros". A peça se passa na Alemanha contemporânea ao autor, e se baseou num fato real ocorrido em Leipzig alguns anos antes. O próprio nome real do personagem foi mantido por Büchner. O verdadeiro Woyzeck, ao que consta, foi decapitado, apesar da alegação, pela defesa, de sua insanidade mental. Na peça, dado o seu caráter fragmentado e inacabado, fica a dúvida, nas várias versões, sobre o destino do... herói? *Woyzeck* é, sem dúvida, uma obra de estrutura aberta, que convida encenadores e "dramaturgos" a completá-la conforme seus próprios critérios.

O entrecho é relativamente simples: Woyzeck, um pobre soldado, submisso e curto de inteligência, que tem uma mulher, Marie, a

quem ama e com quem tem um filho, está sendo submetido, pelo Médico, a uma experiência científica: há três meses recebe para comer apenas ervilhas. Com isso, o Médico espera provar teorias particulares sobre as funções cerebrais do Homem. Woyzeck, enfraquecido, é submetido a toda sorte de humilhações, enquanto Marie, revoltada com a sua pobreza, e pouco devotada ao marido, aceita as propostas e presentes do Tambor-Mor, um militar jactancioso. O Capitão conta a Woyzeck que ele é traído; Woyzeck tem a confirmação de suas suspeitas, desafia o rival e é vencido por ele. Vai à loja de um judeu e compra um punhal. Leva Marie à floresta e, alucinado, mata a mulher. Depois, atira o punhal no lago e entra pelas águas. Crianças anunciam a morte de Marie.

As vinte e sete cenas, arranjadas segundo a tradução de João Marschner, para a edição de 1968, da Editora Brasiliense, são as seguintes:

1 — *Quarto* — Woyzeck faz a barba ao seu Capitão.
2 — *Campo* — Woyzeck e seu amigo Andres colhem varas.
3 — *A Cidade* — Marie, com o filho, vê passar o Tambor-Mor. Entra Woyzeck.
4 — *No Médico* — Este reclama por ter visto Woyzeck urinar no muro.
5 — *Tendas (Na Feira)* — Woyzeck levou Marie a passeio. Marie namora o Tambor-Mor.
6 — *Interior da Tenda* — O Dono da Tenda fala sobre homens e animais. Marie continua a se exibir para o Tambor-Mor.
7 — *Quarto de Marie* — O Tambor-Mor vai ao quarto de Marie.
8 — *Pátio do Médico* — O Médico exibe Woyzeck como se este fosse um animal.
9 — *Quarto de Marie* — Woyzeck chega, vê os brincos que o Tambor-Mor deu a Marie e lhe dá um pouco de dinheiro.
10 — *Rua* — Encontram-se o Médico, o Capitão, depois Woyzeck. O Capitão insinua que Woyzeck é traído. Woyzeck fica transtornado.
11 — *Quarto de Marie* — Woyzeck com Marie. Ele fala coisas sem nexo e assusta a mulher.
12 — *Corpo da Guarda* — Woyzeck se confia a seu amigo Andres.
13 — *Hospedaria* — Woyzeck, pela janela, vê Marie e o Tambor-Mor, dançando.
14 — *Campo* — Woyzeck, sozinho, contempla pela primeira vez a idéia de apunhalar a mulher.
15 — *Hospedaria* — O Tambor-Mor, bêbado, desafia Woyzeck, e lhe bate. Woyzeck é vencido na luta.
16 — *Caserna* — Woyzeck tem pesadelos.
17 — *Pátio da caserna* — Andres narra a Woyzeck os comentários do Tambor-Mor sobre Marie.
18 — *Quarto de Marie* — Marie, com medo e remorso, confia-se a Karl, o Bufão.

19 — *Belchior* — Na lojinha do Judeu, Woyzeck compra o punhal.
20 — *Caserna* — Woyzeck, febril, dá algumas de suas coisas a Andres.
21 — *Rua* — Enquanto as crianças ouvem a história da Avó, Woyzeck encontra Marie e a convida para sair com ele.
22 — *Floresta* — Woyzeck mata Marie.
23 — *Quarto de Marie* — Woyzeck vai ver o filho.
24 — *Hospedaria* — Woyzeck é visto ensangüentado.
25 — *Floresta* — Woyzeck procura o punhal, encontra-o e o atira no lago. Depois, entra na água.
26 — *Rua* — Crianças comentam a morte de Marie.
27 — *Floresta* — Um policial elogia o assassinato.

A um nível inicial, e bastante singelo, pode-se dizer de pronto que um conflito, o clássico da rivalidade amorosa, existe entre Woyzeck, o "dono" de Marie, e o Tambor-Mor, outro homem que a deseja (e alcança). Woyzeck tem a mulher (embora não viva com ela, mas na caserna). O Tambor-Mor, mais forte, mais rico, mais imponente, corteja-a e consegue conquistá-la. Em conseqüência, Woyzeck, impotente para matar o rival, mata a amada.

Mas, se atentarmos melhor para a situação dos dois blocos de personagens (os fortes e os fracos; os pobres e os ricos; opressores e oprimidos), vemos que, ao contrário do que parece, de um lado estão o Médico, o Capitão, os Estudantes, o Policial; de outro, Woyzeck, Marie, Andres, o próprio Tambor-Mor, tão soldado quanto o outro (em todo o caso, soldado bem mais poderoso). Woyzeck e Marie são atirados um contra o outro, por sua miséria, pela falta de dinheiro e de energia de Woyzeck, pela constante pobreza e carência de Marie. O Tambor-Mor é apenas o soldado que aspira a ser oficial, o proletário que quer *subir*, ascender. Na verdade, os poderosos são o Capitão e, na situação, o Médico, que dispõe da vida, da saúde, da energia, até sexual, de Woyzeck. Como ser amante quando se está há três meses comendo ervilhas, unicamente? Que possibilidades de escolha e raciocínio tem Woyzeck que, a certa altura do experimento, está "com tremedeira" e "vendo tudo escuro"?

A ação dramática, aqui, caminha lentamente e com recuos, no rumo da eliminação de Marie e na autopunição de Woyzeck (se aceitarmos a versão mais comum). A linha de ação é, também ela, curta e simples: Woyzeck está, pode-se dizer, doente, de uma doença que

lhe atinge, principalmente, o espírito, e que se chama, a rigor, miséria. Essa doença lhe foi deliberadamente infligida, ou agravada, pelo experimento do Médico. Marie, concomitantemente, está cansada de sofrer miséria e falta de amor. Trai o seu homem. A traição é conhecida. Woyzeck se rebela, com o pouco de energia moral de que ainda dispõe, luta com o rival, é vencido e, impotente para matar o Tambor-Mor (e, provavelmente, com um misto de orgulho ferido e fúria irracional), mata a mulher, talvez suicidando-se, em seguida.

É curioso que se note, aqui, a ambigüidade do herói(?). Embora, digamos logo, personagem-objeto, determinado por condições que lhe são alheias, que estão fora dele — a miséria, a experiência "científica", a crueldade, a desmoralização deliberada — Woyzeck, ainda assim, a um certo momento, toma conhecimento dos fatos, pesa-os, avalia, pensa, decide e executa. Senão vejamos.

Nas primeiras cinco cenas, o que se tem é a apresentação dos personagens principais (Woyzeck, o Capitão, o Médico, Andres, Marie, o Tambor-Mor). Fica-se sabendo da experiência a que Woyzeck está sendo submetido; conhecem-se os primeiros caracteres. Marie começa a namorar o Tambor-Mor.

É na sétima cena que o Tambor-Mor vai ao quarto de Marie, e que começa a tomar corpo o adultério. Na décima cena, Woyzeck é maliciosamente advertido pelo Capitão. E começa o seu tormento:

> Capitão (continua) — Ah, e falando das longas barbas... Como é, Woyzeck, já encontrou um fio de barba no seu prato? Hé, hé, hé, está compreendendo o que digo, não está? Um fio de barba de um homem, da barba de um sapador, de um suboficial, de um... tamboreiro-mor? Hein, Woyzeck? Tem mulher bem comportada. Não é como os outros.
> Woyzeck — Sim senhor! O que está querendo dizer, senhor Capitão?

Mesmo ao lhe contar a sua desgraça, o Capitão zomba do subordinado. Ele duvida, inclusive, que Woyzeck entenda a grossa afirmativa que está fazendo, e insiste até ser o mais claro que possa. O Capitão está, inclusive, irritado contra o Médico, que lhe anuncia uma apoplexia. Woyzeck é, como sempre tem sido para os seus superiores, o saco de pancadas.

Daí por diante, Woyzeck começa a tentar, desesperadamente, tomar as rédeas de sua vida, cobrar consciência e agir. Vai ao quarto de Marie e a faz entender que suspeita. Num monólogo incoerente,

fala em "apunhalar a loba". Briga com o Tambor-Mor na Hospedaria, embora seja certo que não provoca a briga. Compra o punhal, dá suas poucas coisas ao amigo, e atrai Marie para a floresta. Mata-a, vai rever o filho, atira o punhal longe e entra na água como que para lavar-se, numa cena que tem reminiscências de *Macbeth*. Enfim, age, faz coisas. Transforma suas suspeitas, seus monólogos, seus pensamentos em ação. É verdade que, para que tivesse de chegar a esta ação, foi dirigido, guiado, determinado, pela vontade dos poderosos, pela miséria que o sufocava, pela doença provocada. Mas, dentro do campo apertado que lhe deixam as condições a que foi submetido escolhe matar e, talvez, morrer. Podia matar o Capitão que lhe conta a verdade, o Médico que o atormenta, o Tambor-Mor que lhe rouba a mulher. É sintomático que mate alguém tão fraco quanto ele próprio. Nem a força de rebelar-se contra quem verdadeiramente o torturava lhe deixaram. Sua vingança é a vingança dos impotentes. Aliás, é bem a ação errônea e equivocada dos oprimidos, que se voltam uns contra os outros, quando o verdadeiro inimigo está longe do seu alcance. Todos os que o oprimem são o verdadeiro *outro pólo* de conflito, em Woyzeck. No entanto, incapaz de ter consciência disso, incapaz de enfrentar o verdadeiro inimigo, Woyzeck concretiza o seu conflito com Marie, a mais fraca, a única contra a qual ele pode prevalecer. Assim, desvia o foco, individualizando um conflito social, e matando, enquanto sujeito, ele que é de fato a vítima, o objeto.

É interessante ver como Woyzeck, um personagem romântico, que deveria ser, pagando tributo à sua época, uma explosão de subjetivismo, superindividualizado, é na verdade um homem-massa, um representante do povo mais mesquinho, um ponto indistinto na multidão. Dele só se sabe o nome e a idade, a profissão, a pobreza, o amor. Não se sabe como chegou a amar, quando, de que forma chegou a ser tão submetido e explorado. Sabe-se que não casou, suspeita-se que, afora a amante e o filho, não tem mais ninguém de seu (e, naturalmente, nem estes são *seus*; a mulher o trai, o filho o recusa); os momentos em que Woyzeck tenta se explicar, a si mesmo e ao companheiro Andres, são delirantes, entrecortados, alucinados, irracionais. Suas falas, explicadas pela fraqueza provocada, quase nunca

fazem sentido lógico. A peça, aliás, é até *naturalista*, parte de um pensamento cronologicamente posterior, ao situar a motivação do protagonista, um homem determinado pelo ambiente (e por condições sociais, e ainda por uma experiência científica), *fora* dele próprio. Nesse sentido, como em outros, o cientista Büchner antecipa a história.

Como diz Anatol Rosenfeld:

> A experiência de um mundo vazio e absurdo leva muitas vezes à redução da imagem do homem, que se torna grotesca, particularmente quando é oposta à imagem sublime do herói clássico. [8]

É bem o caso aqui: Woyzeck, o anti-herói, o sujeito-objeto, o autômato, o títere, o *soldado*, quase um animal (e é expressivo o número de escritores que, antes e depois, tomaram por protagonista o soldado), é a antítese do idealizado personagem do teatro clássico francês, por exemplo, heróico, possante, sublime, consciente. A solidão de Woyzeck não tem nada a ver com a solidão do Cid. É uma solidão absurda, sem motivação, sem conhecimento de si mesma, sem esperança de compensação, aliás sem esperança nenhuma. Woyzeck está mais perto de Wladimir e Estragon do *Esperando Godot*, de Beckett, do que de qualquer personagem do seu tempo. A redução grotesca do herói, sua rigidez, o ritmo acelerado da sua ação, o uso do *leitmotiv* (o sangue, o vermelho, o punhal, o brilho), a seqüência solta das cenas e das falas, o caráter de quase abstração de certos personagens (o Médico, o Capitão, o Tambor-Mor), as indicações cênicas e as falas líricas, que quase não são mais diálogo, fazem de *Woyzeck* um texto preexpressionista, como já tem sido assinalado. E, portanto (como serão mais tarde os caracteres expressionistas), de seu personagem principal um personagem-objeto predominantemente.

Em conclusão Nem Brecht nem Boal dizem nunca que a vontade individual humana, de um ser particular, inexiste ou não funciona; dizem, isso sim, que ela não é determinante da ação dramática propriamente dita. Alguém age como age porque razões do ordenamento social o obrigam a fazê-lo. A sua von-

[8] *O teatro épico*. São Paulo, DESA, 1965.

tade pessoal não chegaria a modificar, verdadeiramente, o seu comportamento.

Por outro lado, é evidente que, nos exemplos até agora citados, sempre se poderá dizer que Pathelin age como agiu porque é um rábula pobre que está em dificuldades financeiras, ou que os aldeões de Fuenteovejuna estão de tal modo imersos numa época em que os interesses da unificação imperam, que são levados a matar porque as condições sociais o exigem, porque são súditos e não chefes.

A discussão é, talvez, infindável. Na verdade, chame-se como se quiser às opções humanas, sejam elas mais ou menos um produto da vontade livre, o certo é que *as opções humanas existem*. E, como no movimento de um pêndulo, o personagem de teatro oscila entre maiores ou menores doses de exercício da vontade ou de determinação exterior. Em suma, ora é *mais* sujeito, ora é *mais* objeto. E nunca, parece-nos, será totalmente livre, ou totalmente determinado.

6

A caracterização do personagem

> Pois o objetivo do teatro, a princípio e agora, foi e é oferecer uma espécie de espelho à natureza, mostrar à virtude os seus próprios traços, à derrisão a sua exata efígie, à sociedade a verdadeira imagem do seu tempo...
>
> (*Hamlet*, Shakespeare, Cena II do III Ato — Fala aos Atores)

Se alguma coisa, no texto de uma peça de teatro, precisa ser bem conhecida pelo seu autor, e bem analisada por quem a examina, essa coisa é o conjunto de personagens, seu corpo e sua alma. Mesmo que não faça aparecer tal conhecimento na própria peça, o autor deve saber tudo a respeito de suas criaturas, de sua aparência física às suas preferências, de seus defeitos às suas mais recônditas alegrias. O conjunto de personagens é uma verdadeira constelação, onde as estrelas de maior brilho supõem a existência de pequenos e quase apagados astros menores. No entanto, é só o completo domínio sobre todas essas estrelas, consciente ou inconsciente *por parte do autor*, que vai dar-lhes a verossimilhança e a coerência insistentemente pedidas desde os primórdios da existência do teatro.

Assim, o *como* são os personagens de um texto dramático supõe que se saiba muito bem *o que* eles são naquele texto, o que vieram fazer no universo dramático, quais funções se propuseram cumprir, qual é, enfim, o seu *papel*, para usar uma expressão clássica. Conforme o que se tenham proposto — e portanto o que tenha tido o autor em mente, como proposta, quando os criou, ainda fantasmas sem forma —, conforme suas vontades, seus desejos, seus sentimentos, suas funções (para usar várias nomenclaturas), será a sua caracterização.

Naturalmente, insistimos mais uma vez, esse conjunto de características — e caracterizar é isso, dar características a um personagem, ou *caráter* — precisa ser harmônico, ou se tornar harmônico diante de nossos olhos. Se for desarmônico, se se tornar estranho no decurso da peça, será preciso que o dramaturgo nos convença de que essa desarmonia tem uma lógica própria, é ela mesma, desarmonia, uma proposta coerente. De pouco nos valerá que o autor ajunte detalhe sobre detalhe a respeito do seu personagem se, ao final, esse personagem não se configurou como um ser *viável*, *crível*, passível de se assenhorear da nossa imaginação e da nossa sede de verdade. Se tivermos um verdadeiro verossímil, melhor. Se não, que vença a verossimilhança ainda que aparentemente impossível que pedia Aristóteles.

Haverá sempre, pelo menos no nosso século, tempo demarcado do surgimento do *diretor* tal como hoje o concebemos, uma maneira de caracterizar que independe do texto. É aquela que surge do espetáculo propriamente dito, da invenção do encenador, que acrescenta elementos ao texto, às vezes completando-o e, às vezes, indo até contra ele e à sua revelia. Não é o caso aqui de discutir a licitude deste comportamento, nem de saber se os resultados da criação do diretor de espetáculo são sempre felizes. É claro que às vezes são, outras vezes menos, ou nada. Mas, sem dúvida, completando uma sugestão do texto, ou inventando sobre o que lhe ordena a imaginação, o criador do espetáculo — ou a equipe criadora, na qual se compreendem cenógrafo, figurinista, iluminador, maquiador, compositor da música e outros — contribui poderosamente para a caracterização dos personagens.

Mas quais seriam os ângulos através dos quais se pode mostrar o que é um personagem? De que maneira e com que armas se faz isso?

Mais uma vez é preciso dizer que um personagem se mostra por todos os ângulos visíveis (ou apreensíveis) e de todas as maneiras possíveis. Isto não é dizer nada, mas se dirá mais entrando em detalhes.

Em primeiro lugar, é bom que se note: o primeiro meio de apreensão que tem o espectador, a sua primeira forma de atingir essa criatura que é o personagem é a *visual*. O personagem se mostra, assim, inicialmente, sob o seu aspecto, digamos, *físico*. Isto não é bastante exato, é claro, mas nada aqui é exato. Basta que se entenda.

O personagem entra em cena através do ator, no espetáculo. Mas, antes disso, ele *entrou em cena*, figuradamente, através do texto. E, no texto, explícita ou implicitamente, com maior ou menor riqueza de detalhes, o autor tratou de dizer qual é o seu *aspecto externo*.

Naturalmente, a aparência física do personagem pode ser, ou não, muito detalhada. Isto acontecerá, em princípio, por uma necessidade interior da proposta do dramaturgo. Existem casos — e aí está o caso clássico de *Ricardo III*, de Shakespeare — em que a aparência física, com a conseqüente deformidade, é fundamental para explicar as ações (e a conformação psicológica) do personagem. Ricardo III se sente inferior e dolorosamente marcado pelos seus evidentes defeitos físicos. Estes defeitos, que provocam nele o que modernamente se chamaria *sentimento de inferioridade*, o levam a tentar compensar-se, lutando pelo poder e pelo amor das mulheres mais belas e desejáveis. É claro que não se explica toda a complicada psicologia de Ricardo, nem todas as ações e a poesia do texto, apenas pelas características físicas do protagonista. Mas elas são claramente uma circunstância muito ponderável.

Por outro lado, mesmo em casos onde a aparência não influa tão decisivamente sobre as ações do personagem, informações nítidas a respeito de sua constituição física podem ser fundamentais. Assim, o Zé do Burro de *O Pagador de promessas*, de Dias Gomes, tem de ser um homem rústico, talvez seco mas forte, resistente. Um homem débil e delicado, de mãos suaves e pés finos não convenceria, dentro de uma hipótese de teatro realista, que é a daquela peça, como capaz de carregar uma cruz, a pé, por tantas léguas.

Assim, e tendo sempre em vista o estilo, a época, a proposta do texto, provavelmente se pode começar a apresentar um personagem dizendo qual é o seu sexo, a sua idade, aparência (altura, compleição), cor, raça (quando necessário), defeitos físicos (se existirem), conformação especial (traços especiais de beleza ou aparência grotesca); traje, ou modo de vestir, uso de adereços ou distintivos especiais, maquiagem ou máscara, modo de se mover ou gestos peculiares, voz e maneira de falar, sotaque — e aqui o visual já cedeu lugar ao auditivo. Naturalmente, o *nome* do personagem é fundamental — quan-

tas vezes o nome o caracteriza mais que qualquer outra coisa! — e, evidentemente, não se pode dizer que o nome seja um detalhe físico. Mas já chamamos a atenção para o caráter aproximativo desta classificação.

É importante mostrar como se coloca o personagem em relação aos outros homens, de que forma ele se insere no seu grupo; como, portanto, se caracteriza *socialmente*; sua situação na sociedade a que pertence (criado ou patrão, senhor ou escravo, pobre ou rico); profissão, situação na família, ligações no grupo, convicções políticas e morais, ligações amorosas ou amizades, preconceitos, crença religiosa. Parcela de poder que possui, grau de liberdade de que desfruta, consciência.

E isto leva à caracterização psicológica propriamente dita; importa conhecer o *modo de ser* do personagem, sua constituição psicológica, sua afetividade, emoções, sentimentos. Capacidade de fazer opções e mantê-las; persistência, pertinácia, teimosia. Força de vontade, defeitos e virtudes marcantes. Enfim, tudo aquilo que se convencionou ligar à *alma* (psique), seja o que for que se queira designar com essa palavra, já adotada pelo senso comum.

Como se vê pela leitura da enumeração, os campos se interpenetram, e o que é psicológico leva ao social, o que é físico leva ao psicológico etc. Pouco importa. O importante é que se compreenda ser o total da construção de um personagem um processo de estruturação de um ser humano fictício, mais ou menos cheio de detalhes, conforme a natureza do texto, mas sempre coerente, capaz de convencer e de cobrar uma espécie de existência própria.

Já se falou sobre as peculiaridades físicas de *Ricardo III* e *Zé do Burro*; mas seria a paixão de *Otelo* crível se ele não fosse escuro de pele, forte de corpo, com a compleição de um verdadeiro guerreiro? *Ofélia* não deve ser delicada, pequena, bonita? Naturalmente, os fanfarrões da comédia romana e suas derivadas devem ser espalhafatosos e falantes, os personagens ridículos da Commedia Dell'Arte feios e disformes, além de velhos e despidos de encanto. Ainda na Commedia, as criadinhas eram pequenas e graciosas, os criados leves e ágeis. *Romeu* e *Julieta* só podem ser jovens e belos. O papel exige que assim seja.

Caberia aqui notar que certas épocas do teatro criaram um tipo de convenção que repercute na caracterização física de seus personagens, marcando-as. É claro que, *sempre*, a um estilo e a uma época corresponde um tipo global de caracterização física. Mas há momentos em que este traço se apura.

É o caso, por exemplo, da tragédia grega. Pelos seus propósitos, pelo tipo de espetáculo que se propunha, pela fábula que ia contar, pela natureza mesma dos personagens que punha em cena, heróis, princípes e princesas, seres de exceção (como já ficou dito), a tragédia grega supunha, para os caracteres, uma aparência física (e também psicológica) muito peculiar.

Em primeiro lugar, tratava-se de seres já conhecidos de todos através do mito; portanto, estavam já caracterizados, por tradição. Seus traços principais, distintos e peculiares — como, aliás, as ações que iriam cumprir —, estavam determinados. Importava muito ao público, é claro, saber *de que maneira* fariam o que tinha de ser feito, quais seriam as reações próprias de cada personagem criado pelo dramaturgo, dentro do campo previamente limitado pelo mito. Havia e não havia a liberdade do personagem; mas com certeza existiam certas convenções que deviam ser respeitadas. Orestes, jovem, forte, enérgico, magnífico na sua qualidade de príncipe recusado e exilado, tinha de voltar à sua terra e vingar a memória de seu pai. Postos estes limites, Orestes podia ser mais ou menos amoroso, mais ou menos cruel; não podia, no entanto, com certeza, deixar de ter uma voz e um modo de falar forte e indicador de energia. Não podia deixar de mover-se com agilidade e decisão.

Não podia, principalmente, deixar de ter a sua *máscara*; tendo-se em vista o espetáculo grego, feito em grandes espaços ao ar livre, para platéias numerosas, é fácil perceber que o personagem (e o ator) pouco se beneficiariam de expressões fisionômicas, de grandes detalhes de postura, gestos, roupas. As convenções predominavam, quase tudo estava, já, previamente determinado. E, principalmente, a máscara dizia de início, e o dizia com muita clareza, quem era quem. A máscara caracterizava (e ainda caracteriza, através dos tempos) física, psicológica e socialmente os personagens. Aliás, uma coisa mostrava a outra. Quem tinha a máscara do pranto era efetivamente infeliz. A máscara era um retrato psicológico. Mas constituía um acréscimo a ser *visto*, um acessório concreto para ajudar a compor a aparência física do personagem.

É claro que a separação que aqui está sendo feita tem finalidades meramente didáticas, e assim tem sido apresentada através dos tempos. O que é a aparência física de um personagem? É a maneira concreta de mostrar alguém que, a critério do autor, vai fazer ou sofrer determinadas ações. Por que nos interessa que esse alguém seja desta ou daquela forma? Naturalmente, se isso não vier a influir nas

suas ações, pouco importa que ele seja gordo ou magro, feio ou bonito, que tenha barba ou não. Mas acontece que *sempre* estes detalhes, patentes ou omitidos, influem nas suas ações. Uma pessoa gorda não se comporta como uma pessoa magra, se quisermos ir às últimas conseqüências. Ninguém é como é porque sim. O fato de ser como é levará esse alguém a ser diferente dos demais, e a comportar-se de maneira diferente. Pode ser que não interesse ao autor — e que nem o preocupe, propriamente — apresentar com muitos detalhes o caráter que criou. Mas, como numa pessoa viva, esses detalhes *existem*; apenas, não foram declarados.

Assim, o que se quer dizer é que, seja ela vista pelo ângulo físico, psicológico ou social — ou outros —, a caracterização é um conjunto de traços organizados, que visam a pôr de pé um esquema de ser humano. Ficará a cargo do autor saber o que mais lhe interessa mostrar; e, claro, a cada época, estilo, escola de teatro, corresponderá uma espécie de caracterização, mais forte e vincada aqui ou acolá.

Tipos de caracterização O cuidado extremo na apresentação do retrato psicológico, por exemplo, corresponde aos textos nos quais o autor — ou a sua época — dá importância maior ao elemento subjetivo, à vontade, aos conflitos pessoais do personagem. Os meandros da alma humana não têm nenhuma importância, quando se nega a existência da *natureza humana* enquanto tal (caso de Brecht, por exemplo). Há momentos altíssimos da criação dramatúrgica em que o autor não está absolutamente interessado em perquirir o que se passa no interior, no íntimo, no subjetivo do personagem. Interessa-lhe o que ele *faz*, interessam-lhe as suas ações, interessam até mais as forças que o impelem a fazer o que faz. Forças sociais ou políticas, por exemplo. Não importa muito o que se passa dentro de *Shen Té* (*A alma boa de Setsuan*, de B. Brecht); importa, sim, mostrar que, a certa altura, Shen Té tem que se transformar em Shui Tá, se quiser sobreviver; que a boa pessoa, numa sociedade injusta, tem que se transformar numa pessoa crua, áspera, realista e, portanto, má. Aliás, o que, ali, faz B. Brecht, é mostrar ao vivo a operação através da qual se explicita um conflito íntimo entre as duas faces da mesma pessoa. O que se pudesse considerar de complicação psicológica em Shen Té é mostrado em processo, dividindo-se o personagem ao meio.

Nestes casos, sobreleva a caracterização social; de início, por exemplo, no caso de *A alma boa...*, fica-se sabendo da profissão de Wang, o Aguadeiro, sabe-se logo que ele é muito pobre e que se sente profundamente submisso em relação aos deuses. Os deuses são *deuses*; não nos interessa saber se são felizes, se têm dúvidas ou conflitos psicológicos. Aliás, os deuses são quase um coro; praticamente não se distinguem um do outro (ou se distinguem muito ligeiramente), não têm vontades, interesses ou paixões. Fazem apenas o que é suficiente para levar adiante a ação determinada: procurar uma alma boa na cidade.

Shen Té, por outro lado, é de início apresentada como prostituta e pobre. Antes mesmo que se saiba qualquer outra coisa a seu respeito — até mesmo a circunstância de ser boa e caridosa —, já se viu que ela está situada numa posição ínfima na cidade que habita. É prostituta e pobre; mulher, sozinha, situada talvez no último lugar da escala social. Ademais, trata-se de uma sociedade onde o dinheiro manda, onde o poder pertence ao mais rico. Quando parte do seu ser — a parte Shui Tá — toma consciência disso, Shen Té não pode senão agir como age, sob pena de sucumbir. Naturalmente, ela tem seus sentimentos, sofre por suas paixões, põe mesmo as riquezas que consegue a serviço do amado. Mas não deixará de ser estrita na cobrança do que lhe é devido. As condições do mundo em que vive assim o exigem.

O caráter e o esquema

Em outras fases da história do teatro, interessam ao dramaturgo formas mais abstratas e genéricas de personagem, formas em que se dá ao público mais propriamente *esquemas* de seres humanos, silhuetas nitidamente delineadas, mas não preenchidas. É o caso do *expressionismo*, por exemplo, momento em que, mercê do seu alto grau de seletividade em relação às outras escolas, se chega a uma extrema sintetização — e portanto ao oposto do psicologismo. Tem-se a abstração verbal: falas curtas, monologais, simétricas; às vezes, a translação física, material, simbólica, do conteúdo dramático, por exemplo utilizando-se um dado do cenário como imagem do drama. Mas se tem, principalmente, no que nos toca mais de perto, a criação de per-

sonagens arquetípicos, porta-vozes de uma idéia — abstrações, portanto. Estes personagens se chamam "O Milionário" ou "O Operário". Não têm nomes próprios, são símbolos ou sumos de uma condição, profissão, *status*. Movem-se como bonecos, às vezes, têm gestos marcados, caras nítidas, falas irreais. São, obviamente, não-realistas. E, rompendo a lógica no diálogo, são, também, ilógicos. Muitas vezes, caminham para a loucura. Não é gratuitamente que um dos caminhos tomados pelo expressionismo veio a dar no teatro do absurdo.

É, aliás, no teatro do absurdo, que se vai encontrar outro dos momentos em que o desenho dos traços que delineiam um caráter se torna mais sucinto; interessa muito mais, no caso, a fixação da situação, a colocação em cena de um esquema de forças que venha a configurar, ao fim e ao cabo, um desenho irreal, sem pé nem cabeça, mas exemplar (exemplo da incongruência e absurdo da vida...).

Mostrar os caracteres Desta forma, vincando-se uma ou outra das várias faces de um mesmo trabalho, far-se-á a construção de um personagem, que vai cumprir seu papel, determinado pelas intenções de seu criador. Quando se sabe o que ele — o personagem — pretende, saber-se-á o que, efetivamente, se deverá mostrar.

Importa, então, finalmente, saber *como* se vai mostrar o *como* do personagem; explicando melhor: João veio ao mundo, no contexto de uma peça de teatro, para lutar pelo amor de Maria. Mas, por infelicidade, Maria tem outro apaixonado e, além disso, o Dr. José, seu pai, não quer que ela se case com João; o nosso herói tem assim alguns sérios obstáculos pela frente. O que fará João para alcançar o amor de sua amada (e se o conseguirá) é coisa para ser sabida no próximo capítulo da telenovela — se de telenovela se tratasse! Mas, tendo em vista um *João* determinado, podemos imaginar que o autor o concebeu brasileiro, operário, pobre, torcedor de futebol, de estatura mediana, moreno, apaixonado, inteligente mas sem grandes estudos, persistente, ciumento e apreciador de cerveja. Tudo isso interessa ao autor passar aos espectadores sobre o seu personagem. De que maneira o fará ele?

Inicialmente, o autor tem à sua disposição uma armazinha simples: na página de rosto do seu original, ele pode fazer uma *lista de*

personagens. Ali, com certeza, dará as primeiras informações (de início aos atores e diretor do espetáculo — praza aos céus que haja um espetáculo!) sobre as suas criaturas. Ali, portanto, poderá dizer de seus nomes, sexo e alguma indicação pessoal; poderá, ainda, dizer de suas relações internas, dentro do conjunto de figuras da obra. O "Dr. José", portanto, poderá figurar como "advogado" e "pai de Maria". Haverá, quem sabe, um "Olímpio" ou "Waldomiro", pretendente de Maria; ou, quem sabe, um "Júnior", filho do Dr. José, irmão de Maria, e companheiro de futebol de João, que vai complicar a trama, na medida em que, socialmente, se opõe ao nosso operário, mas, pessoalmente, é seu fraterno amigo.

As informações do rol de personagens não podem ser muitas; mas, de qualquer forma, começam por ajudar. E, é claro, deve-se ter em conta que essa lista, ainda situada *fora* do universo do texto propriamente dito, é um momento *épico* desse conjunto. Trata-se de narração, tão eficaz como seria um *slide* interrompendo a ação, ou um cartaz indicativo do local onde se está. Narração que, por outro lado, vai continuar a aparecer, nas rubricas do texto; nestas rubricas, mais ou menos abundantes, conforme o estilo do autor e, sempre, a sua época e as suas convenções, aparecerão indicações que, paralelamente, darão notícia dos acontecimentos da peça e também de elementos pertinentes à configuração dos personagens. Se *José*, a um certo momento, *enfurecido*, der um pontapé numa lata, na volta do jogo de futebol em que, ainda uniformizados, Júnior lhe disser que Waldomiro está rodeando a mana, é claro que teremos tido, pelo diálogo, conhecimento desse fato, que faz aparecer um novo obstáculo no caminho do pretendente José. Mas também saberemos que ele é capaz de se encolerizar com certa facilidade, que joga futebol, que é companheiro de Júnior etc. Informações estas que, além de constantes do diálogo, aparecem também através das rubricas.

As rubricas são, enfim, o esquema muito tênue daquilo que, inicialmente, afirmamos estar patente no espetáculo. É claro que continua a existir a possibilidade muito mais ampla e forte de se mostrar os caracteres através da encenação. *Mas*, a rigor, a encenação está sendo pedida, sugerida, orientada pelas palavras do autor, primeiro criador daquele mundo. E o está, antes de mais nada, na lista de personagens e nas rubricas (se não quisermos considerar, até, o nome da peça, o gênero a que pertence e a divisão em atos. É muito provável que uma peça que se chama *Bola quadrada*, e esteja classificada como *comédia em um ato* seja uma boa hora de gargalhadas — ou será que não?).

Mas é na *ação* da peça, seja no diálogo como nas atitudes tomadas, tudo isso fruto de opções, paixões, vontades, colisões, que se mostrará com melhores recursos o caráter do personagem.

Imaginemos, por exemplo, que o operário João tenha conseguido convencer Maria de que um forró é a melhor forma de diversão para namorados que se possa imaginar, e que os dois estão dançando agarradinhos quando o Dr. José, advertido por alguém, entra no salão e surpreende sua filha querida nos braços de um enjeitado da sorte.

Cena

Maria (assustada) — Nossa, João! Parece que é meu pai que vem vindo ali.
João (enlevado) — Impressão sua, bem...
Maria (em pânico) — É ele sim! E vem vindo pra cá!
João (em pânico) — Será possível?
(Dr. José abre caminho entre os pares e se detém diante dos dois, que param de dançar. Arranca sua filha dos braços de João e, ato contínuo, o agride fisicamente. João, espantado, tem um momento de hesitação. Maria começa a chorar.)

Por esta cena curta — e nada sutil — fica-se sabendo: a) que Maria tem medo do pai; b) que Maria se sente culpada; c) que João se sente inferiorizado diante do Dr. José e lhe tem certo respeito; d) que o Dr. José é um homem violento, autoritário e, talvez, um pai possessivo; e) que Maria sente pela agressão a João — e por isso, provavelmente, chora.

Estas informações, das quais várias dizem respeito às características dos personagens, nos foram dadas quer pelas palavras do diálogo, quer pelas ações propriamente ditas (ou seja, pelos atos físicos). Mas sabemos que *ação*, no sentido dramático, não é sinônimo de ato físico. *Ação* é tudo aquilo que impulsiona a máquina do drama para a frente, tudo aquilo que muda a situação, produzindo, portanto, movimento. O tapa do Dr. José em João foi um ato físico; é claro que se constituiu em ação dramática, na medida em que veio coroar um processo de "reconhecimento" (assim, entre aspas). O Dr. José, que não sabia que sua filha era capaz de ir a um forró com um pobre operário, agora sabe. Mas João também sabe alguma coisa mais, e sua situação mudou. Ele não é mais o namoradinho atrevido que, num momento de audácia, conseguiu levar a menina rica a um forró. Ele é o homem pelo qual ela correu um risco e, ainda, pelo qual ela chorou. Agora, João pôs em risco a tranqüilidade de sua amada, e sua

responsabilidade aumentou muito. Provavelmente, esta noite, ele não vai dormir sossegado...

Sem dúvida a melhor forma de se caracterizar um personagem é pela ação, pelo que ele *faz*. Batendo em João, o Dr. José se caracterizou muito mais convincentemente do que se, um minuto antes, Maria tivesse dito a João: "Tenho medo do papai. Ele é muito violento, e pode até querer bater em você". Ou se, mesmo, alguém contasse a alguém, na porta do baile, que um tal de Dr. José bateu na cara do João, aquele ponta esquerda do time da Vila Silvia... Teatro, convenhamos, é pra ser visto. E o que se vê tem mais impacto do que o que simplesmente se ouve — sem contar que, a despeito de qualquer acesso de tosse na platéia, o que é feito no palco, em geral, não se perde; o que é dito sim, muitas vezes.

Portanto, é mais impressiva a caracterização pela ação, pelo que o personagem faz; naturalmente, como todo o conjunto de personagens é realmente uma constelação, o que um faz repercute em outro, e vice-versa. Portanto, João se caracteriza também pelo que o Dr. José lhe fez.

Fazer, neste sentido, é, voltamos a observar, também *dizer*. Se, suponhamos, depois de um romance de amor que parecia perfeito, Luísa disser a Fernando: "Chega. Eu não gosto mais de você. Eu me apaixonei por outro. Desculpe", é claro que, para Fernando, alguma coisa de muito grave *aconteceu*, alguma coisa mudou. Ele já não é o homem amado pela mulher que ama. Deixou de ser, quiçá, um homem feliz. Agora se sente desgraçado, inseguro, furioso. E nada lhe foi *feito*, propriamente. Foram-lhe *ditas* algumas palavras, que dão notícia de fatos, sentimentos, mudanças. Estas palavras se correspondem à verdade, alteram profundamente a vida do personagem.

Assim acontece, por exemplo, com as explicações finais de *Nora* a seu marido, na *Casa de bonecas*, de Ibsen. Nestas últimas palavras, Nora se define, dá conta de sua evolução, da evolução de sua consciência, do seu desencanto e da opção que tomou. Tudo está claro, e só falta a objetivação final de tudo o que foi exposto. Naqueles momentos, é como se uma flecha fosse lançada, que já não tem retorno. *Não se pode deixar de saber o que se ficou sabendo*. O conhecimento, uma vez adquirido, não pode ser ignorado — por isso a importância do *reconhecimento* clássico. O portador de uma notícia de morte é alguém que influi poderosamente na vida de outrem. Um minuto antes, ninguém tinha morrido — embora já tivesse morrido, na verdade. *Saber*, tomar conhecimento do que foi *dito*, é sofrer uma *ação* alheia.

Poder-se-ia acrescentar que há uma grande diferença entre *dizer* e *falar* e, embora isso não seja novidade, fica patente quando examinamos o diálogo dramático. Quando os personagens *falam*, estão simplesmente conversando, trocando impressões, dizendo graças, contribuindo, talvez, para dar a cor local ou criar um ambiente. Mas, quando eles *dizem*, o espectador avança na cadeira e presta muita atenção: vem novidade aí!

Essa novidade pode ser uma boa informação, bem clara e nítida, sobre os próprios interlocutores, ou sobre um personagem que nem está em cena. Será assim que, provavelmente, Júnior irá contar a João, na mesa do botequim onde tomam cerveja depois do treino, que existe um certo Waldomiro, estudante de administração, que está apaixonado por Maria. E lá mesmo João falará a respeito do seu amor, dos seus planos para o futuro com Maria, do desejo que tem de progredir, estudar e abrir uma microempresa... Todas estas coisas serão informações, maneiras de dar a conhecer ao público (e ao interlocutor) coisas que não eram conhecidas e... maneiras de caracterizar.

Montar o personagem

Portanto, através de elementos do espetáculo, pedidos ou não no próprio texto, através desse texto, em todas as indicações extradiálogo possíveis, depois no próprio diálogo, através de informações de toda a espécie, de falas *de* e *sobre* qualquer personagem, se pode ir *montando* esse personagem. Nunca, é claro, de maneira mais eficaz do que ao mostrar o que ele realiza, quais suas ações, o que faz, quer através de atos propriamente ditos, quer através de palavras carregadas de sentido, que mudam o curso da ação e dos acontecimentos.

Há modos de caracterização que têm sido utilizados costumeiramente através dos tempos; assim, quando se disse que é possível caracterizar por *tradição*, queria-se dizer que, pelo menos no seio de uma mesma cultura, certas coisas já são do domínio comum, e não se precisa informar a ninguém sobre elas. Assim era na tragédia grega sobre os principais personagens. Assim seria, numa civilização cristã, sobre os principais acontecimentos da vida de Cristo e, sobretudo, sobre sua morte e seu caráter divino, naturalmente aceito pelos próprios crentes.

Durante algum tempo, no teatro brasileiro, quando uma mulata bonita entrava em cena, já se sabia que ela era a ex-escrava sapeca, namoradeira e graciosa, que ia perturbar a cabeça de muitos personagens masculinos. Também houve tempo em que a entrada de um padre, vestido com a competente batina, anunciava um caráter bonachão, um guloso e preguiçoso sacerdote que dormiria na cadeira de balanço depois de um lauto almoço. Soldados eram fanfarrões, criados eram graciosos enredadores e desenredadores, em outras épocas. Jovens bonitos eram enamorados e velhotes eram amantes ridículos. A isso se chamava caracterizar por tradição.

A máscara é, também, uma forma de determinação tradicional. Embora ela seja visualmente reconhecível, em essência, é também um elemento que se repete, na sua aparência marcada. A máscara do doutor é sempre a máscara do doutor, na Commedia Dell'Arte, repete-se sempre a mesma, e quando ela aparece, já se sabe de quem se trata. Igualmente na tragédia grega, é claro.

Caracteriza-se também, como forma de máscara, pelo traje, pelo uniforme, pelo penteado, pelo chapéu, enfim, por aqueles elementos visuais de que já se falou, mas que, aqui, são repetidos e constituem um distintivo, um signo determinante, um sinal a ser decifrado. O mesmo acontece com a maquiagem, forma de máscara. Existe em certa época, claramente, a maquiagem estatuída da prostituta. Prostitutas pintavam-se de determinada maneira, em certas fases da história do espetáculo.

Caracterização por similitude e contraste

Apresentar personagens aos pares é, curiosamente, uma das mais antigas formas de caracterizar; apresentadas duas meninas graciosas, bonitinhas e risonhas, que se colocam à janela alternadamente, já se sabe que são ambas mocinhas namoradeiras, e que seu caminho, provavelmente, seguirá, pelo menos até a metade da peça, trilha comum.

Mas também se pode caracterizar por contraste; e aí o recurso é exatamente o oposto: apresentar uma moça extrovertida, faladeira e alegre, ao lado de outra calada, profunda e misteriosa. As características de uma só farão realçar, pela diferença, as da outra.

Caracteriza-se também, nesta enumeração algo dispersa que agora fazemos, pela profissão (o que não deixa de ser uma forma de ca-

racterizar por função). Dada a profissão do personagem, certas constantes com certeza lhe serão inerentes, a não ser que o autor, desejando efetivamente dar ao seu caráter uma feição nova, aponte deliberadamente para as diferenças.

E não se pode esquecer, deixando um pouco de lado o teatro, uma forma de caracterização específica do cinema e da TV: a caracterização pela imagem, pela *narrativa* da câmera, que é bem mais eficaz, como narradora, do que as rubricas do texto teatral. A câmera apresenta, introduz, delineia, acompanha o personagem; detalha seu aspecto físico, mostra-o na intimidade, acompanha seus gestos e suas ações. Não vem ao caso saber quem é o autor deste tipo de caracterização; pode ser o autor do roteiro ou o diretor do filme. O que importa é a extrema eficácia da câmera, no seu papel de *olho* que acompanha o personagem e nos mostra, passo por passo, quem ele é. Aí, o que vale é a imagem. A palavra perde a importância, é, em geral, secundária. Mas a imagem é onipotente, a câmera está em toda parte e a sua forma de fixar a imagem, a intenção com que o faz, entre outros objetivos, alcança magistralmente o de nos dar um retrato do personagem extremamente vivo e fascinante.

Por fim Poderíamos encerrar este capítulo com algumas referências e citações da obra de Hubert C. Heffner e outros, [1] no item que diz respeito a personagens e que enfeixa de maneira sucinta o assunto aqui abordado.

De fato, diz Heffner que, basicamente, a caracterização é aquilo que diferencia um personagem do outro, o que o identifica; e que o tipo ou o grau de caracterização que se utiliza depende do modelo de cultura em que se produza. Para este autor, os traços de caracterização se podem classificar da seguinte maneira: a) traços biológicos; b) traços físicos; c) inclinações, disposições, atitudes; d) traços sentimentais, de emoção e desejo; e) traços ou características de pensamento; f) decisões.

Podemos reencontrar, nesta classificação, assuntos já tratados de distinto modo; o item "c" corresponderia ao *ethos*, ao caráter propriamente dito; o item "e" à *diánoia*, ao pensamento. As *decisões*

[1] *Técnica teatral moderna*. Buenos Aires. Eudeba, 1968.

são a objetivação do que é sentido e pensado, é o *fazer*, concretização do subjetivo que aparece no item "d". Os dois itens iniciais são aqueles que vão aparecer de imediato, tornando-se visíveis, passíveis de serem imediatamente apreendidos através da aparência do ator, de sua *atuação* inicial, do seu aspecto visual.

Nota muito bem Heffner que "numa caracterização bem feita, na qual apareçam traços de todos os níveis, uns conduzem aos outros e ajudam a determinar-se mutuamente". [2] E diz ainda que os desejos são dinâmicos, e que é através do exame da *vontade* dos personagens que efetivamente viremos a conhecê-los. Ou:

> A verdadeira deliberação representa o mais alto nível da caracterização. (...) A deliberação conduz à escolha. A escolha, feita por uma determinada razão, é a mais clara forma de diferenciação de caráter. [3]

Enfim, e concluindo: desenhar com nitidez e eficiência a imagem desse condutor da ação que é o personagem, equivale a criar um dos dois sustentáculos do drama: o outro é a história, o enredo, a fábula. Porém, um dos elementos não vive sem o seu par. Escreve-se uma peça para mostrar alguma coisa que nos parece importante, e o nosso modo de mostrá-la tem que passar por personagens. Que eles sejam capazes de sustentar o peso que lhes é atribuído, isso é fundamental.

[2] Ibidem.
[3] Ibidem.

7

Personagem: vontade, objetivo, obstáculos e conflitos

O conflito interno Portanto, se é que devemos ter, no corpo de uma peça de teatro a recriação de pessoas humanas (ou de seres antropomorfos) que se dedicarão a nos mostrar como seguem os acontecimentos ali expostos, num campo povoado de gente; e se essa gente toda se vai enfrentar e vai enfrentar toda classe de obstáculos; e se, para isso, essas criaturas deverão estar cheias de um impulso que as leve a crer que vale a pena o embate (enquanto ficção criada), então é importante saber que tipo de dificuldades encontrarão, na sua jornada, esses personagens.

Antes de mais nada, encontrarão, com certeza, outras vontades, igualmente fortes ou, de qualquer modo, proporcionais às suas. A proporcionalidade, um relativo equilíbrio de forças, é fundamental para que o conflito se possa colocar, desenvolver, eclodir e finalmente resolver.

Assim são, sempre, os confrontos em que o objetivo é o poder, a coroa, o domínio sobre um povo, um império, uma nação. Se existe um pretendente, um conspirador, que em geral se cerca de suas armas: comparsas, cúmplices, promessas de favores e o elemento surpresa, o elemento segredo, de outro lado estarão sempre os legítimos ou tradicionais detentores do poder, os reis por hereditariedade, os eleitos pelo povo ou Deus, com suas cortes, séquitos, exércitos.

O objetivo é o mesmo: a conquista de uma posição que assegura domínio sobre gentes, terras, tesouros; ou a manutenção dessa posição por parte de quem já a tem. Naturalmente, poder-se-á dourar essa pílula com o ouro do bem público ou da salvação da pátria. Mas, no fundo, o objeto da disputa é o poder. Conquistar o poder é o *desígnio* do personagem, esse ser que conhecemos através da expressão desse mesmo desígnio e, também, através de outros traços de um *desenho* que irá, afinal, delinear o seu caráter. Aqui, a ação determina o personagem, que determina, por sua vez, a ação. Um indivíduo (ou um grupo) é desenhado por atos, palavras, gestos, informações, para que saibamos, pouco a pouco, o que ele é; isso é a súmula do seu subjetivo. Mas isso é pouco. É preciso que ele se objetive em ação.

Ao mesmo tempo, outro (ou outro grupo) tem a fazer o mesmo caminho, e pelo mesmo processo; resistirá simplesmente, ou partirá para o contra-ataque. Usará novas armas ou fará com que as armas do adversário se voltem contra ele.

É o que ocorre, por exemplo, em *Macbeth*. Muitos comentaristas já têm dito que *Macbeth* é a tragédia de uma obsessão. E uma obsessão é um desejo levado às ultimas conseqüências, uma vontade que se mantém e insiste até a insanidade e a despeito de tudo. Vontade consciente, mais que desejo inconsciente; como já se disse, *desejo* mero e simples temos de, por exemplo, continuar a viver. *Vontade*, movimento consciente, temos de alcançar um objetivo determinado.

Ora, o que acontece com Macbeth é exatamente isto; sugestionado, depois de uma batalha, pela profecia das bruxas, encorajado pela parcial confirmação do vaticínio e, finalmente, pela ambição de sua mulher, não mais que o espelho de sua própria ambição, ele vai partir em busca daquilo que julga ser o seu direito e que é, na verdade, o seu objetivo: conseguir o trono.

Os primeiros (e ligeiros) obstáculos já foram elididos: Macbeth já chegou a *Thane* e dele já se disse que será o rei da Escócia; venceu a batalha contra forças rebeldes e obteve o apoio e a conivência de sua mulher. Resta agora decidir: a conspiração contra o Rei Duncan tem que ser posta em movimento. E não se trata de mera conspiração: o Rei tem que ser assassinado.

Aqui, os obstáculos que são postos ao cumprimento da vontade de Macbeth são de duplo caráter: por um lado, é preciso que ele vença, efetivamente, a defesa do próprio Rei. Um homem a enfrentar um homem: o conflito seria de quase total equilíbrio, se Duncan não fosse protegido e guardado pelos seus soldados, pelos seus súdi-

tos, como convém a um Rei. A balança penderia naturalmente para o lado de Duncan, se o assassino não procurasse usar das armas dos assassinos: a surpresa, a traição, o veneno ou a bebida, os subterfúgios astuciosos para vencer a guarda. A balança do conflito, que pendia para o lado de Duncan, volta a pesar para o de Macbeth. Ele vence pela astúcia, pela violência e pela falta de escrúpulos e consegue matar o Rei.

No entanto, será este o único conflito, serão estes os únicos obstáculos? Ou existirá alguma força a mais, algum empecilho a mais a ser enfrentado por Macbeth?

De uma certa forma, o maior obstáculo com que se depara um personagem *está dentro de si próprio*. De um modo ou de outro, com maior ou menor intensidade, há no caráter um choque de posições opostas, um confrontar-se subjetivo; numerosos vetores conduzem, como os aros de uma roda, ao eixo. Esses vetores representam as diversas possibilidades (ou potências) do caráter, as linhas variadas, por vezes contraditórias, que o formam. Vontade e contravontade, ambição e medo, lealdade e deslealdade, Deus e o Diabo, se se quiser.

É claro que Macbeth não resolve matar a Duncan sem hesitação, sem movimentos de consciência, sem oposição íntima, sem *conflito interno*. Sua vontade é por vezes freada pelos escrúpulos, pelo respeito à tradição, pelo puro medo, do que é humano e do que é sobrenatural. Ele hesita, e sua hesitação não é um titubear vazio. É a ponderação, expressa ou não, consciente ou não, dos prós e contras de uma situação e dos valores que estão colidindo.

Como em qualquer conflito, as posições opostas — ambas colocadas dentro de uma mesma consciência — são dinâmicas, crescem, aumentam de intensidade, até resolverem-se numa terceira posição: novamente tese, antítese e síntese. Macbeth o diz claramente, na 4.ª cena do 1.º Ato:

> Oh estrelas, escondei vosso brilho! Que a luz não mostre os meus negros e profundos desejos; que as minhas pálpebras se fechem e não observem o que as minhas mãos fazem...

Os olhos (de Macbeth) não devem ver o que farão as mãos (de Macbeth). É como se os olhos fossem a consciência, o julgador, e as mãos obedecessem apenas aos piores apelos da alma do ambicioso. *Dividido ao meio*, Macbeth vai ter que decidir. O que realizar, a sua ação, por criminosa que seja, não será nunca a ação de um criminoso *puro*.

Mesmo porque não existe nunca, nem na vida nem no teatro, o criminoso puro, o puro vilão; criar um vilão total, um monstro total, é erro de mau dramaturgo (a não ser que seja opção de estilo, opção de criação de personagem *explícito*, mas essa é outra questão). A existência de vários vetores no ser humano, a complicação psicológica, a complexidade da alma do homem são as justificativas e a explicação do conflito interno. Ele é a concretização dessa complexidade. Sua expressão, em atos ou palavras, é a objetivação da colisão interna, ou seja, a *atualização* (para usar terminologia aristotélica) de uma de suas potências. Macbeth, até certo momento súdito leal, era, na verdade, *em potência*, um traidor e regicida. A efetivação do seu crime não faz mais do que atualizar essa potência.

Assim, a cada decisão, a cada ação conseqüente à decisão, corresponde um movimento prévio, interno, mais ou menos claro, mais ou menos explicitado, mais ou menos consciente. Às vezes o autor faz preceder essas mudanças no rumo da ação de um momento nítido de parada, a fim de que se possa acompanhar o raciocínio do personagem — como ocorre no monólogo de Hamlet ou nas muitas cenas em que o protagonista expõe ao confidente as suas dúvidas. Outras vezes são as atitudes do personagem — pausas vazias, movimentos, idas e vindas, lágrimas, cóleras — que falam do seu conflituar-se. E ainda outras vezes o dramaturgo se permite fazer prosseguir sem mais cuidados o rumo da ação; por aquela vez o conflito interno apenas se adivinha, se entremostra.

Como sempre, deve-se aqui notar que, nos vários tipos de personagens criados ao longo do tempo para teatro, a intensidade do nível das colisões internas varia. Existem os personagens mais *redondos*, mais encorpados, ou mais psicologizados; existem, por outro lado, as grandes estátuas gregas que, como no seu próprio espaço cênico, movem-se apenas como efígies e são mais — simples? — *puras*. Existem, enfim, caracteres *mais* ou *menos* conflituados. Tudo dependerá do contexto no qual foram criados e estão imersos, das funções que irão cumprir, das intenções de seu criador.

Um caso interessante de expressão de conflito interno acontece no bojo de uma peça de teatro chamado épico — mais concretamente numa peça de B. Brecht, *A alma boa de Se-tsuan*. Neste texto o autor cria um personagem, Shen Té, a prostituta da cidade de Se-tsuan, candidata a ser a alma boa que procuram os deuses baixados à terra para esse fim. Shen Té é efetivamente boa: distribui o que tem, ajuda aos pobres, apieda-se de todos. Dessa forma, embora tenha re-

cebido auxílio dos deuses, breve estará de novo reduzida à miséria. É preciso que alguma coisa a impeça de continuar a arruinar-se. Ao invés de produzir um novo personagem, externo ao problema inicial (e apesar de poder, para isso, usar as ações do aviador namorado de Shen Té), o que Brecht faz é *concretizar o conflito interno* de Shen Té, exteriorizando o seu lado calculista e realista e fazendo nascer como personagem o seu *outro eu*: Shui Tá. Shui Tá é o pólo oposto do conflito interno de Shen Té. Trata-se, novamente, de um personagem *dividido ao meio*. É preciso que alguém aja, naquele mundo cruel e capitalista, de forma cruel e capitalista. Shen Té não mostra ao espectador as suas dúvidas, nem sabemos se as tem. Mas a criação de um *outro eu*, a exposição efetiva de uma parte do personagem, a parte *má*, concretiza a divisão que, em outros casos, aparece apenas entremostrada ou discutida pelo próprio personagem.

O conflito externo

No que tange, outra vez, aos conflitos externos e portanto aos tipos de obstáculos mais freqüentemente encontrados pelo personagem no caminho de sua vontade ou de seus desígnios, é claro que o primeiro e mais freqüente é o deparar-se com outra vontade, com outro personagem, *que quer a mesma coisa*, ou *que deseja impedir o protagonista* de alcançar o seu alvo.

Se dois homens desejam o amor da mesma mulher, claro está que um desejo é excludente de outro, que um alcançará esse amor e outro não, e que ambos se confrontarão para lutar pela conquista da mulher amada. Uma peça que trabalhe sobre esse tema — e há muitas — mostrará o caminho feito pelos dois personagens em busca de atingir o seu desiderato e os embates que ambos terão nesse caminho. É o conflito de *personagem contra personagem*, o mais comum.

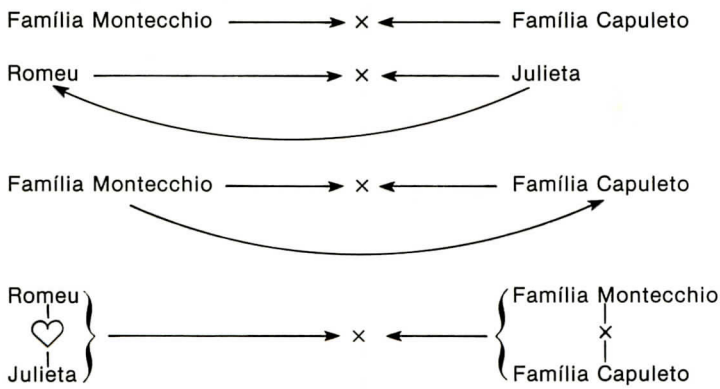
De certa forma é assim o conflito de *Macbeth*: o protagonista deseja o trono no qual está sentado Duncan que, naturalmente, quer permanecer nesse trono. Ambos desejam o poder, que um mantém e a que o outro aspira. Portanto, embora sem consciência disso, Duncan está conflituado com Macbeth. Ele é o outro pólo do conflito e é, nesse momento, o obstáculo próximo a ser removido.

No entanto, não é só assim: Duncan não está sozinho. Ele tem filhos, partidários, companheiros. Macbeth terá de enfrentar também Macduff, Malcolm, outros opositores (sem que se esqueça o seu pro-

blema lateral com Banquo). Na verdade, Macbeth enfrenta *um grupo* de pessoas. É o conflito de *personagem contra grupo de personagens*.

Fica mais patente esse tipo de oposição quando se analisa *Romeu e Julieta*. Aqui, se tem, de início, um conflito, claramente colocado, de *grupo contra grupo*. A família Capuleto é inimiga da família Montecchio. A rigor, quando se conhecem, Romeu e Julieta já são adversários, já foram colocados em oposição. Mas o inesperado do amor intervém, eles se apaixonam e, como conseqüência de sua paixão, colocam-se lado a lado. Por conseguinte, as duas famílias que, no início da peça, estão conflituadas enquanto grupos, *unem-se no seu desejo de impedir o casamento*; colocam-se também, por sua parte, lado a lado. O desenho se modifica, e passamos a ter o conflito de *dois personagens contra um grupo* que, embora mantenha suas dissensões, opõe-se em bloco aos protagonistas.

Em suma, o desenho dos conflitos principais de *Romeu e Julieta* seria o seguinte:



O exame deste esquema — e da peça em si, analisada sob esse ponto de vista — nos mostra que, além de dever ser dinâmico, de dever crescer, intensificar-se para, depois, sofrer uma verdadeira mudança, o conflito pode se transformar, pelo acréscimo ou supressão de algum dos seus elementos. Um conflito colocado no início de uma peça pode, por importante que seja, desaparecer ou perder lugar, seja pela pura e simples solução, seja pela movimentação, troca de posições ou mudança de intenções de seus participantes.

Conflito com o abstrato

Por enquanto temos analisado conflitos de personagem contra personagem, ou grupo, ou de grupos entre si. Mas às vezes o personagem é obrigado a se confrontar com o abstrato ou o coletivo, com as forças naturais ou a fatalidade, com o preconceito ou com Deus.

Como diz F. Brunetière:

> ...o teatro em geral é apenas o lugar do desenvolvimento da vontade humana que ataca os obstáculos opostos a ela pelo destino, pela sorte ou pelas circunstâncias. [1]

E ainda:

> *Drama* é a representação da vontade humana, em conflito com poderes misteriosos ou forças naturais que a limitam e diminuem; é um de nós posto vivo no palco, para lutar contra a fatalidade, as leis sociais, um de seus irmãos mortais, contra si mesmo se necessário, contra interesses, preconceitos, tolice ou maldade dos que o rodeiam. [2]

É isso que acontece, como já vimos, com os heróis da tragédia grega, postos em situação de ter que arrostar com os desígnios da fatalidade, do destino, dos deuses. Quanto mais se acrescentam esses personagens nos seus esforços por ultrapassar os obstáculos que lhes são colocados, mais cresce o abstrato na sua força. Na verdade, concretamente, Antígone enfrenta Creonte. É sempre de boa técnica *concretizar* esse abstrato, personalizá-lo, para que o espectador possa ter uma imagem visível, quase palpável, do inimigo. Mas o inimigo não é bem aquele. Por detrás de Creonte, maior que Creonte, está a maldição que pesa sobre a família de Antígone.

O mesmo acontece nos dramas em que o verdadeiro inimigo é o preconceito, a ignorância, ou alguma proibição imemorial, como a que se ergue contra o incesto. Em todas as peças em que se vêem filhos que desejam suas mães, pais que desejam suas filhas, irmãos que se amam, antes e acima de qualquer oposição humana, seja pessoal, seja de grupos de pessoas (e elas em geral existem) ergue-se a grande proibição do incesto. É o verdadeiro obstáculo aos desejos de Francisco Cenci, apaixonado por sua filha, ou dos irmãos amantes de *Pena que ela seja uma prostituta*, de John Ford.

---

[1] Apud CLARK, H. Barret. *European theories of drama*. 4. ed. Nova York, Crown Publishers, 1959.

[2] Idem, ibidem.

Em *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, Zé do Burro, na sua luta por entrar na igreja para ali colocar a sua cruz, se defronta com o sacristão, o padre, o bispo. São conflitos pessoais, de personagem contra personagem; mas, de fato, o que Zé do Burro está enfrentando é um mau entendimento do papel da Igreja, uma visão estreita da religião, um preconceito. Seu conflito maior é com esse preconceito e, no embate, ele é sacrificado.

Igualmente interessante é examinar, no caso de uma das espécies de conflito de personagem contra forças alheias à vontade do homem — o do personagem contra forças naturais —, o processo mediante o qual se dá o *crescimento* do conflito. É mais ou menos fácil imaginar de que forma o fará o ser humano, multiplicando seus esforços para vencer os obstáculos naturais, e assim ensejando a intensificação, a variação quantitativa desejável. Mas como se pode fazer o mesmo em relação às forças da natureza? Se a natureza, numa determinada situação, se mostrar adversa ao homem, a situação não acabará por permanecer estática?

Não é bem assim, e isso se pode verificar, por exemplo, na história de *Robinson Crusoe* (que não é originalmente uma peça de teatro, mas da qual têm sido feitas adaptações bem-sucedidas). Robinson, vítima de um naufrágio, é atirado numa ilha deserta, da qual não pode sair, embora o deseje. Os primeiros movimentos do personagem são no sentido de prover a sua sobrevivência pura e simples: a natureza, conquanto de difícil conquista, não se mostra, ainda, totalmente hostil. Robinson vive e consegue comer. No entanto, sua *vontade* predominante é a de *conseguir escapar ao isolamento*, sair da ilha, voltar à sua terra e ao convívio dos outros homens, dos seus iguais.

Isto posto, a vontade de Robinson procura se realizar; suas tentativas se diversificam, o seu engenho cresce; pareceria que a natureza — o obstáculo — devesse manter-se a mesma. A ilha é um pedaço de terra cercado de mar por todos os lados, sempre. Mas, à medida que vão sendo feitas as tentativas do personagem, o outro pólo do conflito — a ilha — responde mostrando uma de suas facetas; ora ela se mostra enquanto ilha, *isolada*, portanto. Ora que está muito distante do continente; num momento mostra a sua solidão, noutro sua extensão. Quando Robinson procura se valer do navio, ele naufraga totalmente; quando constrói um barco, vê que não pode levá-lo até a água; quando, finalmente, consegue levar uma embarcação até o mar, vê que não poderá, com ela, chegar a nenhum porto. Assim, o conflito se vai intensificar, o personagem diversificando suas

tentativas, a natureza diversificando suas respostas, até a solução final: o auxílio que chega de fora.

Várias observações de ordem geral se podem ainda fazer em relação ao problema do conflito no teatro. Por exemplo, a de que o conflito está mais evidente, se vê de forma mais nítida, dentro do conceito chamado *dramático* ou *aristotélico* de teatro. Não é verdade que inexista em outras formas de teatro; está apenas menos aparente, sua colocação e, por conseqüência, sua identificação é mais difícil e enevoada. Ele, o conflito, está lá, porém, no épico de Brecht ou no absurdo de Ionesco, no próprio existencial do *Godot*, de Beckett, com seus personagens estáticos, metafísicos, perdidos em seu imobilismo e em sua cruel impotência; perdidos e imóveis que estejam, Wladimir e Estragon se *diferenciam ativamente*, se chocam por palavras e maneiras de ser diante da realidade e, de qualquer modo, se conflituam com aquele misterioso e esperado Godot, que *teima em não vir*, frustrando sempre o seu objetivo de seres desorientados. Godot não vem e manda um assessor, Godot não vem e manda notícias. Os dois protagonistas esperam e desejam; o que *fazem* é não desistir, é esperar. O que Godot *faz* é o contrário: é não *vir*, é *frustrar*.

Em geral, o conflito está contido e exposto no curso da própria ação — como diz Patrice Pavis, no seu *Diccionario del teatro*. Mas também pode ter ocorrido o conflito maior *antes* da obra, e esta será, então, uma demonstração *analítica* do ocorrido. São os chamados *dramas analíticos*, em que a ação consiste, quase na sua totalidade, em mostrar no decurso de atos presentes o que aconteceu no passado. Os exemplos clássicos são o *Édipo Rei*, de Sófocles, e *Os espectros*, de Ibsen. Nos dois casos, diz-se o principal já aconteceu. Édipo, por injunções da sorte, enganos seus, má fortuna ou prepotência, já matou seu pai e desposou sua mãe. A peça, agora, trata exclusivamente das conseqüências desses atos e da investigação que o protagonista faz e que, como se sabe, vai levá-lo à sua própria identificação como criminoso, ao seu próprio *reconhecimento*. É, de fato, o que ocorre. Mas não se pode esquecer que, no decurso da tragédia, Édipo vai se conflituar com Tirésias e com Creonte, com Jocasta e com todos os que lhe trazem más notícias e informações cruéis. Mas, principalmente, conflituar-se-á o tempo todo consigo mesmo, na sua luta suicida por encontrar a verdade; e, acima de tudo, seguirá no seu desigual conflito com a fatalidade. Este não cessou e, pelo contrário, é agora que se vai intensificar, crescer, eclodir e, finalmente, resolver-se. O mesmo ocorre, *mutatis mutandis*, com a ação de *Os espectros*.

É preciso notar, inclusive, que é muito grande a gama de recursos de que se pode dispor, no teatro, para tornar explícito um conflito. A expressão da colisão passa, naturalmente, pelo diálogo, pelas ações, pelas atitudes do personagem. A participação de Romeu num duelo mortal explicita o choque; o ato de matar, em *Macbeth*, a partida final de Nora, em *Casa de bonecas*, demonstram que o personagem, obedecendo às suas razões e às razões do conflito, se opõe a outrem ou a outra posição. No entanto, há que se notar que, ainda, o próprio dramaturgo (e o diretor, naturalmente) dispõe de *recursos cênicos* para a explicitação da colisão: a aparência física dos personagens — e dos atores —, a colocação em cena, a divisão em grupos, o cenário, as roupas, as luzes, tudo pode ser utilizado para expressar o conflito.

Como diz ainda Pavis, na obra citada, "por detrás das motivações individuais dos personagens em conflito, freqüentemente é possível discernir causas sociais, políticas ou filosóficas". Voltamos aqui, de certa maneira, a pensar nos mesmos termos aos quais já nos referimos quando da polêmica personagem-sujeito/personagem-objeto. Como diz Pavis:

> Todo conflito dramático descansa, deste modo, segundo uma teoria marxista ou simplesmente sociológica, numa contradição entre dois grupos, duas classes ou duas ideologias que se encontram em conflito, num momento histórico determinado. Em última instância, o conflito não depende só da vontade do dramaturgo, mas sim das condições objetivas da realidade social descrita.

Resolução do conflito A resolução final do conflito é outro problema para o qual surgem muitas soluções, conforme o tempo e as circunstâncias em que surge a obra. Quando uma peça de teatro procura, como seu último objetivo, restabelecer o equilíbrio, a *paz* no universo ficcional — e também no espectador —, é preciso que o conflito seja resolvido no interior da própria peça. É o caso das tragédias — gregas e não-gregas — onde se busca, não só mas principalmente, pacificar. O conflito, portanto, deve ser levado às suas últimas conseqüências e, depois, resolvido, infortunadamente que seja, mas de molde a deixar no espectador a sensação de uma coisa *acabada*. O conhecimento adveio dela, mas aquela situação *se solucionou*.

Naturalmente, tal não deve acontecer quando, por opção sua, o autor quer exatamente nos dar a visão de um mundo *em aberto*, sem solução — quer seja esta visão otimista, modificadora, quer seja pessimista, desesperada. O final da peça pode não nos dar a solução porque quer que nós mesmos a busquemos, modificando o mundo, transformando a realidade. Ou, então, o final da peça não aponta para uma solução do conflito, porque não crê nela (não crê, a rigor, nem sequer no conflito — provavelmente porque *tudo* é conflito, o que leva a concluir que *nada* é conflito... mas aí já vamos longe...). Neste último caso, as parciais soluções de conflitos apenas nos encaminham para outros e mais outros, *ad infinitum*. Não é que não haja conflitos ou soluções, mas apenas que eles não se *fecham*, como não se *fecha* o mundo.

A grandeza do obstáculo

Um outro ponto de interesse nesse assunto é a questão relativa à proporcionalidade dos pólos de um conflito, ou, em outras palavras, a questão da *grandeza do obstáculo*.

Para ser ponderável e representar verdadeiramente algo de importante a ser transposto, o obstáculo deve ser grande o suficiente para que possa vir a ser vencido, com maior ou menor dificuldade. Ou seja: o obstáculo não deve ser nem pequeno a ponto de se poder transpor facilmente, nem tão grande que represente, de início, uma coisa insuperável.

Comecemos pelo fim: um obstáculo excessivamente grande, impossível de se transpor, e que se apresenta assim, de início, ao protagonista, *torna-se inviável*, e torna inviável o conflito. É possível que a oposição das famílias Capuleto e Montecchio, unidas (ou melhor, que a força do velho contra o novo), fosse, de início, intransponível. Isso, porém, não aparece assim para Romeu e Julieta. Trata-se de um desafio ao seu amor, mas o amor é tão grande que pode enfrentar esse desafio. Postas frente a frente, as forças do amor, de um lado, e da intransigência odiosa, de outro, se equilibram. Ao final, vence a intransigência; mas, humanamente falando, poderia ser de outra forma. Romeu só desiste diante da imagem da morte. Esta, sim, ele bem o sabe, é intransponível (pelo menos naquele contexto). Ali, ele tem que desistir. Não antes.

Igualmente se vê o caminho de Macbeth para chegar ao trono; ele terá que enfrentar forças fisicamente poderosas, as defesas de Duncan e de seus companheiros, o peso da tradição, o respeito inato e inculcado aos chefes, o medo e os seus próprios escrúpulos. Mas tudo isso é passível de ser suplantado. O obstáculo é enorme, multiplica-se, aparece multifacetado; mas é transponível, o jogo pode ser feito. E é feito.

O contrário também pode acontecer: pode-se criar um obstáculo pequeno demais, insignificante mesmo, a se levantar diante do herói. Nesse caso, de início já podemos desconfiar que o herói irá vencer, e o processo todo se torna desinteressante.

Quando Édipo resolve dar início ao seu inquérito para descobrir a verdade, já se sabe que a descoberta da verdade — o seu obstáculo — implicará não apenas na perda de um reino, de poder ou de posições sociais adquiridas: implicará perda de sua casa, de sua família, de sua mãe (e esposa) e, principalmente, perda de sua tranqüilidade, de sua paz de homem julgado justo e inocente. Édipo perde tudo, ou quase tudo. O tamanho do seu obstáculo representa a medida do empenho que deve pôr na consecução do seu fim. O obstáculo de Édipo — a verdade — vem informado de todo o medo, justíssimo, que tem de descobrir e confirmar aquilo de que já suspeita: "O criminoso sou eu. Isto posto, devo perder tudo o que tenho, responsabilizar-me pela morte de minha esposa e mãe, como já sou responsável pela morte de meu pai, e exilar-me, além de matar a fonte da visão". É uma formidável empreitada.

Quando sai de casa, na última cena de *Casa de bonecas*, Nora não deixa para trás apenas uma casa, um lugar de moradia, ou pessoas conhecidas: deixa a *sua* casa, o seu lar, onde viveu bem durante muitos anos, onde conheceu abrigo, proteção, bem-estar e felicidade durante muito tempo. E deixa, principalmente, marido, em quem até então confiara, a quem amara e com quem tivera filhos; e os próprios filhos, que ama e a quem desejaria proteger. Deixa tudo, ou quase tudo. Sai sozinha, só com a sua própria dignidade. O seu obstáculo, conquanto transponível, é enorme.

Naturalmente, a criação de obstáculos aparentemente intransponíveis — a morte, a danação eterna — forçará o autor a avançar para outros campos de criação, para outro estilo: desde que se afaste do realismo, o autor pode, perfeitamente, criar obstáculos aparentemente impossíveis, e resolvê-los. É o que acontece, por exemplo, no *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. A um certo momento,

todos os personagens, menos um, morrem. Poder-se-ia supor que a peça vai terminar aí. Mas, dado o seu estilo, as suas regras de jogo, de imensa fantasia, pode-se acompanhar, na peça, o julgamento final dos participantes, com a presença de Nosso Senhor, de Nossa Senhora, a Compadecida, e do próprio Diabo. O obstáculo que pareceria intransponível, a morte, foi elidido.

Ocorre, também, o caso contrário; certas peças que teriam tudo para ser bem-sucedidas não convencem devido ao obstáculo de pequena monta, ou que nos parece insubsistente, a nós, os espectadores.

É o que, de certa maneira, ocorre nas montagens modernas de *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho (especialmente se apresentadas a públicos jovens e desavisados). De fato, a um primeiro olhar, parece insuficiente o motivo apresentado para a separação definitiva dos dois amantes: Armando teria uma irmã, na província, cujo casamento, muito vantajoso, seria posto em perigo pelo simples fato de seu irmão ter, em Paris, um *affaire* com uma mulher de reputação duvidosa. Ora, destruir uma ligação que aparece como apaixonada, por respeito à reputação e futuro de uma irmã provinciana e, mais, supor que se deva esperar isso de um homem apaixonado, é excessivo. O obstáculo, aí apresentado à felicidade dos amantes, parece pequeno e insuficiente.

O que acontece, no entanto, é que, provavelmente, o *obstáculo era perfeitamente proporcional no seu tempo*. A peça se passa no século XIX, num ambiente em que o dinheiro, a ascensão social, os interesses do casamento burguês estavam sendo reforçados e extraordinariamente levados em conta. Passa-se nesse tempo e é levada a cena nesse tempo, ou seja, os seus espectadores, contemporâneos da ação, além de burgueses eles próprios, estavam perfeitamente imbuídos da importância de um bom e vantajoso casamento. Assim, embora chorassem as desventuras dos amantes e sem dúvida empatizassem com Margarida, sabiam que as razões eram bastante respeitáveis.

E, além disso, é preciso lembrar que, pela construção da obra, pela *preparação* que faz o dramaturgo, sabe-se que outros obstáculos são postos à felicidade dos protagonistas: o temperamento de Margarida, as desconfianças de Armando, os conflitos que já existiam entre os dois, a doença dela. Assim, relativizado o obstáculo principal — respeitadas as convenções de época e lugar — e acrescido de outros obstáculos menores, a peça, para quem a conhece bem e a situa convenientemente, fica verossímil e, mais, admirável.

Assim, dando como certo que, pelo menos no campo do chamado teatro dramático, *vontade*, *desígnios* e *metas*, *conflitos internos* e *externos*, *obstáculos* maiores ou menores são elementos básicos da construção do personagem, e embora saibamos que tais elementos não deixam de existir no teatro de B. Brecht e nas várias formas do teatro do absurdo, é conveniente entrar mais detidamente no estudo destes gêneros de construção dramática.

8

O personagem segundo Brecht

Ouvi dizer que em Nova York
na esquina da Broadway com a Rua 26
vem um homem toda noite, durante o inverno,
que, pedindo esmolas, consegue
para os pobres
que se juntam ao seu redor
um abrigo na noite.

O mundo não mudou em conseqüência disso
as relações entre os homens não melhoraram
a exploração do homem pelo homem não foi abolida.

Mas alguns homens têm abrigo
durante uma noite o vento não os acossará
a neve que lhes era destinada cobrirá a rua.

Não pouses o livro, ó tu que me lês.

Alguns homens têm abrigo
durante uma noite o vento não os acossará
e a neve que lhes era destinada cobrirá a rua.
Mas o mundo não mudou em conseqüência disso
as relações entre os homens não melhoraram
a exploração do homem pelo homem não foi abolida.

(B. Brecht)

Sempre que se pensar na teoria dramática, no teatro, na poesia, na música, na vida de Bertold Brecht, deve-se ter em vista as palavras do poema precedente. Elas nortearam sempre o cerne do seu pensamento e da sua ação. Pensador marxista, como tal deve ter encarada a sua filosofia e a sua ação que, aliás, não se separam.

Para acompanhar a trajetória do teatro e do pensamento de Brecht utilizaremos de forma explícita a excelente obra de Bernard Dort, *Lecture de Brecht*. [1] Ao longo de sua vida, movimentada e trabalhosa, Brecht evoluiu e se transformou, modificou e ampliou seus pontos de vista, adaptou obras alheias e refundiu as sua próprias. Neste livro, Dort acompanha criticamente essa trajetória.

Nascido em 1898, Brecht está, em 1920, no primeiro pós-guerra, aos 22 anos, em Munique, travando contato com aqueles que, pela vida afora, seriam seus melhores companheiros: os poetas, os homens de teatro, os artistas de cabaré. E está, também, trazendo a lume a sua primeira peça conhecida: *Baal*.

Baal, personagem título, é, no dizer de Dort, o retrato de uma negação; niilista, o poeta Baal nega tudo e se nega a si próprio. Ao que parece, a peça seria a paródia de uma obra anterior, do dramaturgo expressionista Hanns Johst: *O solitário*. O personagem central de *O solitário* é, por sua vez, a biografia teatral do poeta romântico Christian Dietrich Grabbe, um poeta maldito bem a gosto de sua época. Johst descreve a sua decadência, o seu calvário. Mas, ao passo que o expressionista leva a sério o seu personagem, de um modo que Brecht chamaria *idealista*, o próprio Brecht retoma o tema para apresentá-lo sem nenhuma complacência, para literalmente destruir o personagem. Como diz Dort na obra citada, "o Baal de Brecht lança-se contra todo romantismo e, singularmente, contra o último surto do romantismo alemão: o expressionismo".

É curiosa esta última observação, quando se pensa que, comumente, se diz que *Baal* é uma peça expressionista. No entanto, ao que parece, o expressionismo da época de que se fala, após a morte de Wedekind (de quem, aliás, Brecht procurou se aproximar), tinha se transformado numa descrição da *paixão* de certos personagens, personagens que tinham uma vitória espiritual frente à incompreensão da sociedade preconceituosa e rígida, mas que se destruíam materialmente. O personagem expressionista dessa época é cada vez menos

[1] Paris, Éditions du Seuil, 1960.

individualizado, cada vez mais se transforma numa abstração. E a peça de teatro expressionista se transforma, cada vez mais, num *drama de estações*, quase que à moda medieval.

Ora, segundo Dort, *Brecht utiliza esta forma*, mas cria o seu personagem de maneira totalmente diferente, contrária, mesmo. "Baal é a biografia de um expressionista sem ilusões. Uma constatação do fracasso."

Em sua segunda peça, *Tambores na noite*, Brecht se afasta do expressionismo para se aproximar de um — romântico? realista? — alemão genial: Georg Büchner. Da mesma forma que em *A morte de Danton*, apresenta-se aqui um movimento revolucionário fadado ao fracasso devido às suas contradições internas — diz Dort. De fato, à medida que aproxima de Danton — muito mais importante, em sua grandeza — o artilheiro Kragler, Dort chama a atenção para a sua fraqueza pequeno-burguesa, o seu individualismo fracassado. Muito de passagem, chama-se a atenção, ainda, para o parentesco existente entre Kragler e Woyzeck, também de Büchner. A aproximação poderia ser mais aprofundada; como Woyzeck, Kragler é um soldado pobre, como ele é mesquinho, fisicamente, como ele foi submetido a condições inumanas:

> Kragler — É que eu queria acima de tudo voltar a ver-te. Se não fosse por isso, ainda estaria lá, onde devia, afinal, ter ficado. Com o vento a me encher o crânio e a boca cheia de terra. Ao menos não saberia de nada. Mas não, eu queria voltar a ver-te. Dava tudo para te ver. Até comi trevo, e que amargo que era!... (*Tambores na noite*, 5.º Ato)

Woyzeck comia ervilhas, Kragler comeu trevo para sobreviver. Kragler tem a pele "como a de um crocodilo", encarquilhada pelo sol e pelo vento, trabalhou como um negro, esteve na guerra por quatro anos, na África. E, como em *Woyzeck*, uma lua vermelha, insistentemente nomeada, assiste à traição de Ana, esta nova Maria, uma traição envergonhada, sem convicção, cheia de remorsos e culpa, como era a da outra. Aqui, ao abandonar os seus companheiros espartaquistas, é verdade, Kragler vai com Ana. Woyzeck fica sozinho. Ambos, porém, fracassaram pessoal e socialmente.

Bernard Dort chama a atenção para o que considera uma *nova forma dramatúrgica*, implantada por Brecht através desta obra, forma que vai desenvolver ao longo do seu trabalho continuado: uma espécie de *jogo*:

> Mais cerrada que *Baal*, mais rápida também, menos confiante na virtude mágica da linguagem poética, esta segunda obra de Brecht, se bem que comece como uma comédia naturalista e adote alguns traços, algumas tiradas do lirismo expressionista, abre-se uma nova forma dramatúrgica: no exercício teatral se introduz uma espécie de jogo, de distância, que incita o espectador não a aderir totalmente a ação e aos personagens, mas a compreendê-los, mesmo a julgá-los.

Este distanciamento inicial, esta espécie de prévia do verdadeiro *efeito* que mais tarde Brecht iria desenvolver, aparece seja na nossa avaliação do personagem principal, esse Kragler que começa por ser um herói romântico quase típico, fiel, devotado, honesto, amante e até sublime, para depois se transformar no pequeno-burguês egoísta e covarde, seja em certos momentos de *epicidade*, de parada da ação para comentários esclarecedores, como o que faz o garçom do bar:

> Garçom — Veio da África, o namorado. Tem a pele como a de um crocodilo. Esperou quatro anos, e a noiva traz ainda o lírio da pureza na sua mão aberta. Mas o outro, o que tem botas abotoadas, não quer deixá-la ir, e a noiva, que ainda segura o lírio da pureza, não sabe qual vai escolher.
>
> .....
>
> A Revolução, no Bairro dos Jornais, tem também um papel nessa história, e existe também um segredo, um segredo da noiva, que o namorado que regressou da África, e pelo qual ela esperou quatro anos, não conhece ainda. O caso está por resolver. (*Tambores na noite*)

Esses comentários são às vezes de esclarecimento e súmula do que aqui aconteceu, outras são claramente contrários à verdade conhecida pelo espectador, por exemplo quando se faz referência ao *lírio da pureza* que a noiva traz nas mãos — quando o espectador já sabe até que Ana está grávida. Finalmente, o garçom resume o que lhe parece serem os acontecimentos até o momento e anuncia que o caso ainda está por resolver. Faz veladamente aquilo que, mais tarde, quando o épico brechtiano for mais explícito, se fará abertamente.

Na selva das cidades Em *Na selva das cidades*, a peça subseqüente de Brecht, Dort anuncia a existência de um combate (de um conflito) sem motivos; e o faz baseado em palavras do próprio Brecht:

> Eu queria, na minha nova peça, mostrar um combate cuja única causa fosse o prazer de lutar, um *combate em si*, um combate sem mais finalidade senão a de mostrar qual *o melhor homem*.

Coerentemente, Brecht se utiliza, aqui, da forma e quase que das regras de uma luta de boxe (luta pela qual, aliás, era apaixonado). De fato, um confronto esportivo em geral e uma luta de boxe em particular são o exemplo clássico de um *conflito objetivo*, sem maior subjetividade, sem razões interiores — além de, eventualmente, um interesse capitalista: o de ganhar a *bolsa* adjudicada costumeiramente aos vencedores de um *match* profissional. Mas aqui ainda se trata de uma luta entre amadores; o objetivo é ganhar, saber qual é o maior. Além da aficção confessada pelo boxe, Brecht é (ou está) apaixonado por essas *coisas de homens*: fumo, bebida, cabaré, esporte, mar, navegação, portos e marinheiros. A luta pela luta, o combate pelo combate é bem uma coisa de homem jovem; Garga e Schlink se enfrentam, destroem tudo ao seu redor, se desnudam — o corpo nu masculino também faz parte desse jogo — e acabam o combate, sem verdadeira *vontade*, digamos assim. É uma luta de enfados, um enfrentamento de *spleen*. Brecht a chamou por um nome técnico em boxe: *fazer sombra*, ou seja, um tipo de aquecimento através do qual o lutador finge lutar, faz os movimentos da luta, sozinho, às vezes diante de um espelho. Em *Na selva...*, é como se Garga e Schlink estivesse, cada um deles, *fazendo sombra*, fingindo lutar. Nada se está disputando.

É um conflito que não se resolve, cuja resolução se adia indefinidamente. Dort o considera, entre aspas, "dramático":

> O que há de mais tradicionalmente dramático, na verdade, do que esses *rounds*, esses encontros entre dois heróis que disputam tudo?

O que acontece, no entanto, é que esse *tudo* que os protagonistas disputam acaba por ser *nada*; "a luta pelo prazer da luta não existe". Falta verdadeiro conteúdo ao impulso dos personagens, falta conteúdo à própria peça. Brecht falou, depois, em ter estado, sem consciência total, passando perto da verdadeira luta: a luta de classes. Mas, aí, valeria tudo...

Homem é homem Algum tempo depois, Brecht já estaria, realmente, nos dando os primeiros sinais do seu verdadeiro caminho; é entre 1924 e 1926 que ele escreve e en-

cena *Um homem é um homem*. E aqui, no dizer de Dort, é que ele vai usar o teatro como *o lugar de uma metamorfose*.

A história de Galy Gay é bastante conhecida, mas vale a pena começar a análise de uma peça pelo seu resumo: em lugar e época bem determinados, o acampamento militar de Quilcoa, na Índia, em 1925, uma companhia de soldados britânicos está aquartelada e quatro desses soldados resolvem assaltar um pagode tibetano, para arrombar a caixa de esmolas e conseguir dinheiro para as cervejas.

Enquanto isso, o carregador Galy Gay resolve sair de casa para comprar um peixe. Pede à mulher que ponha a panela no fogo e sai. Os soldados põem em marcha o seu plano, mas Jeraiah Jip fica preso no pagode quando aparece o sacerdote. Os soldados fogem sem Jeraiah. Sabedores de que não poderão passar pela chamada sem o seu companheiro, resolvem pegar Gay, que agora está carregando a cesta da Viúva Begbick, para ocupar o lugar de Jip. Convidam-no para uma bebida, e ele vai. No bar da Viúva Begbick lhe propõem substituir Jip apenas para a chamada. Gay coloca o seu preço, que é aceito. Mas a Viúva Begbick sabe quem ele é. Gay responde à chamada e é pago. Os outros o despedem, mas ele não vai embora; tentam encontrar o verdadeiro Jeraiah Jip, sem sucesso. Resolvem então continuar a cena, convencendo Galy Gay a manter-se no lugar de Jip; Galy Gay hesita, e os soldados convencem-no de que têm um elefante que ele deve vender. Galy Gay se convence; sua mulher vem à sua procura, mas ele nega que seja Gay; agora é verdadeiramente Jeraiah Jip. Com sua nova personalidade, vende o elefante à Viúva Begbick, já prevenida pelos soldados, que querem comprometer Gay para fazê-lo viajar como soldado para o norte, em direção à guerra. Gay é preso e ameaçado de fuzilamento. Tenta voltar à sua antiga personalidade, para safar-se, mas ninguém acredita nele. É fuzilado de mentira, mas se crê morto. Enterram o sargento em seu lugar, com o nome de Galy Gay; oficialmente morto, Gay vai para a guerra; ele agora é, de vez, Jeraiah Jip.

Ação e narração Verdadeiramente, é aqui que Brecht começa a se utilizar dos seus procedimentos mais tradicionalmente conhecidos para contar uma história e caracterizar personagens: a pura e simples narração, direta ao público, que interrompe a ação sem disfarces. Com êstes recursos formais, além

dos poemas e canções já usados antes, o autor nos dá a história de um homem comum, sem grandes vícios nem virtudes, pobre, oportunista, irresponsável, desonesto se for necessário. Galy Gay é bem o homem que quer *tirar vantagem*. Depois de se ter prestado ao primeiro jogo e ter recebido a paga, ele ainda fica por ali, esperando tirar mais vantagem ainda. Sua vontade está envolvida na transação, ele se torna outro homem porque quer, porque isso lhe interessa. Os interesses — os negócios, o dinheiro, enfim — podem transformá-lo, dar-lhe outra personalidade, outra vida. De um pacífico proletário, ele pode se transformar, como se transforma, num soldado que deve matar e morrer.

O homem, é a tese de Brecht, é um objeto — de fato, um *objeto* — que se pode manipular, transformar, virar do avesso, montar e desmontar. Não há essa coisa, portanto, de *natureza humana*, que caracteriza os homens e lhes dá uma constante. Um homem é o que é porque as circunstâncias o fazem assim; basta que mudem as circunstâncias — é a tese de Brecht — e o homem mudará por inteiro. Não há, também, essa coisa chamada *personalidade*, que distingue um homem do outro. Não existem características pessoais, inclinações distintivas. Ou pelo menos, se existem, são detalhes que não impedem a mudança total, a *metamorfose*.

O teatro de Brecht, aqui, torna-se efetivamente *teatro épico*, como nota Bernard Dort:

> A ação teatral não se desenvolve mais de maneira contínua e uniforme: ela é constantemente interrompida, para permitir que os atores se dirijam diretamente ao público — coisa que eles fazem, inclusive, quando cantam as canções que Brecht chama *songs*.

Não há mais, aqui, conflito entre personagens, seja puramente objetivo como o de *Na selva das cidades*, seja equilibrado como em *Tambores na noite*. O que existe agora é o desenvolvimento das contradições que estão no fundo das relações sociais, a evolução dessas contradições num mundo em movimento. O foco não está mais em dois seres que se enfrentam; o foco caminha junto com o protagonista, a fim de mostrar como ele se entende e se desentende com o mundo.

O musical Como passo seguinte, Brecht atira-se ao estudo, ao uso (e ao abuso) da ópera tradicional burguesa — no caso a ópera alemã da época —, que lhe parece feita de molde

a "engolir" o texto, endeusar as prima-donas e os tenores e, de todo modo, provocar a combatida empatia e catarse, tornando-se, portanto, uma obra meramente *culinária* (o que hoje, curiosamente, chamamos *digestiva*, embora aplicada a outros exemplos). Sua adaptação da *Ópera dos mendigos*, de John Gay, data de 1928 — e o original fora escrito duzentos anos antes; a *Ópera dos três vinténs*, como adaptação que é, obedece confessadamente a um objetivo de Brecht: ele quer também uma obra *para consumação*, mas que seja uma espécie de armadilha. Fingindo dar ao público burguês o que este público quer e está acostumado a ter, o dramaturgo, sub-repticiamente, passa para ele, através dos personagens costumeiros, algumas mensagens muito peculiares. Através do espetáculo costumeiro, da forma costumeira, o público ouve dizer que *o homem vive de devorar o homem, e que o roubo de um banco não é nada, se comparado com a fundação de um banco*.

O sucesso da *Ópera* prepara o caminho para *Mahagonny*, primeiro ensaiada como *A pequena Mahagonny* e, depois, em 1930, apresentada como *Grandeza e decadência da cidade de Mahagonny*, em Leipzig, com grande escândalo do público burguês.

Mahagonny é a história de uma cidade onde tudo vale, tudo se pode fazer, tudo é lícito, menos não ter dinheiro, não pagar os débitos. Com grande simplicidade e argúcia, Brecht faz a exposição e análise da hipocrisia e dos vícios do capitalismo. Em Mahagonny pode-se beber, roubar, matar, brigar, fornicar à vontade. Só não se pode cometer o grande pecado contra o capitalismo: deixar de pagar as contas.

A ópera, forma *culinária* por excelência do teatro burguês, como repete Brecht, é aqui desmistificada; não se tem mais por ela o respeito aparente que existia na *Ópera dos três vinténs*. O público, que fora iludido com esta, mostra-se confundido e irritado com *Mahagonny*. Aqui já abundam os cartazes e anúncios, os cantores já desenvolvem um novo estilo, mais apropriado a *dizer* o texto (apesar de ser a música, de Kurt Weill, esplêndida), os personagens mostram-se tranqüilamente através das novas técnicas, cantam suas histórias anunciam seus objetivos e seu itinerário (como na maravilhosa *Moon of Alabama*, em que as prostitutas se despedem da cidade). Ao final, *Mahagonny* cumpriu seu objetivo, mostrando que o dinheiro é a única coisa que verdadeiramente conta na nossa sociedade.

As peças didáticas As *peças didáticas* da fase seguinte dão margem, às vezes, a confusões: a primeira delas, não destituída de razão, está no fato de se dizer, freqüente-

mente, que *todo* ou quase todo o teatro de Brecht é didático. Isto é, de certa maneira, verdadeiro, uma vez que uma das finalidades de seu teatro, senão a mais importante, é efetivamente a de *ensinar*, a de passar informações e explicações, a de esclarecer para o conhecimento e a subseqüente ação. Nesse sentido, é verdade que todas ou quase todas as suas peças são didáticas, mas é verdade também que a obra que ele chamou *Lehrstück* é a peça didática por excelência. A primeira delas, *O vôo dos Lindberghs*, destina-se a mostrar o combate do aviador contra a natureza e contra suas próprias limitações. Vê-se aqui de novo a aficção de Brecht pelas conquistas do homem contra o passado, seu amor ao novo, à aventura, à máquina, ao motor, ao vôo, à ousadia e coragem *masculinas*. O *aviador* (que começou por ser Lindbergh) enfrenta um combate comparável àqueles dos boxeadores, mas, ao mesmo tempo, dá um passo em direção ao futuro, conquista meios de progresso para todos os homens, dá-lhes armas de avanço. Esta *Lehrstück*, que começou por ser transmitida através da rádio, celebra o primado da razão, o fim das superstições, um *ateísmo* fértil.

As peças didáticas transmitem recados claros, mas variados. O mais complexo deles (e delas) talvez seja o que foi exposto na *Peça didática de Baden-Baden* ou *Do acordo*. Nesta peça, datada de 1930, Brecht expõe o que lhe parece ser a importância de *compreender*, *inteligir*, estar de acordo com as melhores idéias, sendo digno delas e indo além, para estar sintonizado com a novo natural (que é alguma coisa *além* de nós).

Assim, nesta peça, quatro aviadores que se acidentaram estão morrendo, enquanto a multidão acompanha sua agonia, sem ajudá-los (porque a ajuda individual não tem sentido). Estes aviadores devem, agora, sofrer a prova do *Einverständnis*, do *estar de acordo*. Devem aceitar a sua morte, porque só então se mostrarão dignos de viver, de sobreviver; devem deixar de pensar em termos individuais, para pensar e reviver no coletivo. Devem atingir o seu *menor grau de grandeza*. Aqueles que aceitam a morte, vivem; vivem os que estão de acordo.

Esta postura, retomada mais tarde em outras peças didáticas, tem sido interpretada como uma teoria da ascese materialista. É como se Brecht de repente se tornasse cristão, mas sem Cristo nem crença.

Diz Dort:

> Colocando a ênfase na ascese — uma ascese radical, que vai até a aceitação da morte — Brecht aborda o comunismo, como muito bem

> notou Ernst Schumacher, de maneira essencialmente ética. Ele faz do comunismo o resultado de uma escolha individual, dá a primazia às intenções sobre as ações, à psique sobre a práxis. Seu comunismo é uma educação mística.

Se em *O vôo dos Lindberghs* Brecht dizia que era preciso "lutar contra a natureza até que nós mesmos nos tenhamos tornado naturais", na *Peça didática de Baden-Baden*, e nas posteriores *Aquele que diz sim e aquele que diz não* e *A decisão*, o que se aprende é que o homem deve se tornar digno do coletivo pela própria escolha, pela própria aceitação.

O que é importante, do nosso ponto de vista, no encarar as peças didáticas de Brecht é o seu caráter de *exercício*, não apenas no sentido de *ensaio*, de *experiência*, mas também no sentido de *treinamento*, de *processo*. De fato, por várias vezes Brecht disse que aquelas eram peças para serem feitas, que tinham seu objetivo no próprio ato de se representar, de participar do jogo. Foi o que disse claramente em *Notas sobre A decisão*:

> Esta peça não foi feita para ser lida, nem para ser vista, mas sim para ser representada. Para ser representada dentro do grupo. Ela foi escrita não para um público de leitores, não para um público de espectadores, mas exclusivamente para que alguns rapazes possam prestar atenção nela e estudá-la.

E, mais significativamente ainda, sobre os personagens:

> Cada pessoa deve passar de um papel a outro, e tomar sucessivamente o lugar do acusado, dos acusadores, das testemunhas, dos juízes. Desta forma, cada um pode se engajar no exercício da discussão e acabará por adquirir uma noção — a noção prática — do que é a dialética.

Naturalmente, todos nós já vimos este exercício, este método de criação de personagens pelo ator, tal como foi praticado no Brasil pelo diretor Augusto Boal. É o *Sistema Coringa*, exatamente como foi aqui exposto e, naturalmente, como foi depois desenvolvido por Boal. Por este método, todos os atores passam por todos os personagens, sem que tenham a necessidade de empatizar com eles, ou *vivê-los* à maneira stanislavskiana; podem, assim, conhecê-los melhor, criticá-los, *mostrá-los*, como pede Brecht. Um exercício da razão e não da emoção. Os atores passam a conhecer, pela própria experiência, as razões de cada personagem, sua maneira de ser, seus argumentos.

Ora, previamente ao exercício dos atores, há o exercício da criação dos personagens pelo autor. E, se ao autor interessa que os seus personagens sejam profundamente *conhecidos* pelo espectador — e, no caso, pelos *atores*, aos quais se dirige o didático em primeira instância —, esses personagens devem ser criados de uma maneira peculiar, especial, nunca dando margem a uma complementação emocional, nunca enfatizando conflitos psicológicos ou estados d'alma. O personagem das peças didáticas interessa *em função*, enquanto e tal como *está lá*. Sabe-se dele quem é, o que veio fazer, por que está lá, o que lhe acontece, mas tudo de maneira esquemática, funcional. O mundo para Brecht, diz Dort "não é o resultado de relações individuais(...) mas sim um produto instável de situações individuais e condições objetivas". Assim, o propriamente individual de cada personagem pouco importa. Assim como o ator pode e deve passar de um personagem a outro, o personagem é, também, alguém que pode passar de uma pessoa a outra. Assim, mostra-se de novo que *Um homem é um homem*, ou seja, que se faz e desfaz e depois refaz um homem (e um personagem) à medida de nossas necessidades.

O indivíduo e a coletividade

Prosseguindo em sua trajetória à procura de um novo teatro que responda às novas necessidades do mundo, e depois da experiência das peças didáticas, Brecht faz a adaptação de *A mãe*, romance do russo M. Gorki. Aqui, como na posterior *A Santa Joana dos matadouros*, Brecht não propõe um conflito, nem mesmo um processo como nas *Lehrstück* mas uma sucessão de contradições: o itinerário de um herói dentro do mundo, que age sobre o mundo e sofre as suas ações. *A mãe* é a história de um aprendizado; no começo, a protagonista age por pura solidariedade humana, mas no segundo estágio de seu caminho já faz uso da razão, do conhecimento: já está caminhando racionalmente para adotar o comunismo. O saber concreto, útil, é a condição de qualquer revolução, diz Brecht (e dizem os marxistas — aliás, dizem-no também os anarquistas). Depois disso, é passar à ação. Não se trata mais da ascese, não se trata mais da mínima grandeza, de aceitar o sofrimento e a morte, de estar de acordo. Trata-se agora de lutar e combater, com conhecimento de causa e alegria. Como diz Dort:

> O indivíduo não deve mais, agora, negar-se a si próprio para aceder à coletividade e esta não é mais algo que, como um todo, deve ser radicalmente transformado. Agora, um e outra podem se fundir e unir; a transformação de um homem se cumpre na transformação do mundo.

Em *A Santa Joana dos matadouros*, no personagem Pierpont Mauler, Brecht faz um ensaio daquilo que será uma peculiaridade especial, dentre as várias de que lança mão na criação de personagens: a divisão ou dualidade do personagem, encontrável principalmente em *Puntila* (de *O senhor Puntila e seu criado Matti*) e na protagonista de *A alma boa...* Mauler, o Rei da Carne, é um capitalista feroz, mas tem suas fraquezas: uma certa ternura por Jeanne, uma certa piedade dos pobres, uma certa incapacidade de agüentar a crueldade sangrenta do seu ofício. Mauler é um personagem dividido, mas isso, que na dramaturgia que lhe antecede se chamaria de *conflito interno*, Brecht chama de duplicidade capitalista. Essa duplicidade é indispensável à sobrevivência do personagem, como ele explica:

> Principalmente, não se deve ver aí uma contradição a despeito da qual ele vive, mas sim uma dualidade que lhe *permite* viver.

Não se trata mais das dúvidas existenciais de Hamlet, dos conflitos íntimos de Lady Macbeth, dos terrores de Fedra: trata-se de um viver duplo, mediante o qual o personagem vai tocando para a frente sem renunciar a nada. Hesita, mas ganha dinheiro, chora, mas tem lucro, ama, porém não dá tudo aos pobres. Essa dualidade é o que lhe permite viver e viver bem, continuar lucrando, continuar vivendo o mundo do capitalismo. O capitalista é, contudo, bom marido e bom pai; o agiota tem filhas com as quais é terno e carinhoso. O general sanguinário adora criancinhas, o torturador, quando menino ajudava na missa e tinha cachos dourados.

O canto final da peça, que é uma paródia do final do *Segundo Fausto*, de Goethe, deixa mais claras essas idéias, que definem esse especialíssimo tipo de conflito interno:

> Como se a lâmina
> de uma faca afundada até o punho
> meu coração fendesse ao meio
> uma parte de mim aspira ao que é grande
> abandonando os lucros e as vantagens
> esquecendo a si mesmo;
> de outro lado, no entanto, inconscientemente,
> eu desejo o proveito.
> Homem, abrigas em teu seio
> duas almas.

Não escolhas só uma;
duas não são demais.
Luta contigo mesmo,
um que sejas, mas sempre dividido,
unindo o alto e o baixo,
unindo brutalidade e doçura
unindo estas duas almas!

(*A Santa Joana dos matadouros*)

O exílio Em 1933, por ocasião do incêndio do Reichstag e do início da ascensão do nazismo, Brecht deixa a Alemanha, pátria da qual ficará afastado por quinze anos. É um período muito sofrido e muito fértil, que o levará a produzir e mostrar sua produção em países tão distantes e diferentes como Finlândia e Estados Unidos da América.

É desta ocasião o texto em que Brecht enumera as *Cinco dificuldades para escrever a verdade*:

1 — ter a *coragem* de escrever a verdade, uma verdade concreta, seca, com cifras e fatos, nem sempre agradável de se conhecer;
2 — ter a *inteligência* necessária à descoberta dessa verdade; conhecer não apenas os fatos, mas também as relações entre os fatos;
3 — ter a *arte* de tornar essa verdade eficaz como uma arma. Falar de forma prática;
4 — ter *discernimento* para saber a quem confiar essa verdade;
5 — ter *astúcia* para poder, no mundo em que vivemos, difundir essa verdade.

Este período da vida de Brecht é o período da denúncia do nazismo, da denúncia das conseqüências do capitalismo, da guerra e da crueldade autoritária. Brecht empenha-se agora em mostrar a falsidade da história oficial; preocupa-se com os pequenos personagens que, em realidade, *fizeram* a verdadeira história: o cozinheiro do general, a mulher que vende roupas velhas. Estes seriam os verdadeiros protagonistas. A guerra não é um evento heróico e glorioso, mas um enfrentamento de pobres que se matam por ordem de outros, e não têm vantagem alguma nisso. Brecht dedica-se, aqui, a desmistificar os falsos próceres, os heróis de mentira; faz a crítica da história, mas, também, a crítica dos homens que permitem que a história seja como

é. A guerra, diz Brecht, é apenas um jogo de interesses, um encontro daqueles que são possuidores de algo contra outros que ameaçam a sua propriedade, em detrimento de quem não tinha nada e continua não tendo nada.

Em *O processo de Lucullus*, Brecht faz o julgamento do cônsul romano que foi, em seu tempo, o terror do mundo. Depois de morto, Lucullus é julgado e seus grandes feitos guerreiros não têm, diante de seus juízes, que são pessoas comuns, valor algum. Na verdade, do ponto de vista de um camponês ou um mercador de peixe, nada do que ele alegava em sua defesa tinha verdadeira importância. Ele é instado a lembrar, em sua defesa, a história de uma fragilidade. E a sua fragilidade, afinal, é a gula, que o estimulou a trazer, da Ásia para Roma, a primeira cerejeira. Este, sim, foi o seu grande feito, que trouxe algum benefício aos outros homens. O demais, foi uma sucessão de violências e crueldades.

É aqui que entra a famosa teoria de Brecht sobre a necessidade do herói; assim a apresenta Dort:

> . Longe de ser um personagem excepcional e livre, um demiurgo, o herói serve os interesses da classe dominante; ele é transformado em herói por essa classe.

O herói é, destarte, a própria negação do homem. Infeliz do povo que necessita de heróis! É necessário desmistificá-los, a esses guerreiros cobertos de sangue, que são mais queridos quanto mais vítimas tenham feito. Para despi-los das suas vestimentas de falsa glória, Brecht opta pela comédia, e, já de início, por contar a história de Hitler, em *A ascensão resistível de Arturo Ui*.

Mas a questão do herói é, depois, posta novamente em discussão pelo lado positivo: em *As visões de Simone Machard* e, mais tarde, na conhecida *Os fuzis da senhora Carrar* apresentam-se personagens, ambas femininas, que sofrem a tentação, digamos assim, do heroísmo; Simone põe fogo nos reservatórios de gasolina para que não caiam em mãos dos alemães, e Teresa Carrar, finalmente, opta por entregar seus fuzis a fim de que sejam utilizados na luta contra os franquistas.

No entanto, no primeiro caso, o que ocorre é a inconsciência, a inocência absoluta; Simone é uma criança, e apenas cumpre seus sonhos, suas visões de nova Joana D'Arc. Repete-se aqui o caso da filha de Mãe Coragem, heroína por medo e acaso.

Os fuzis da senhora Carrar é um exemplo muito peculiar, dentro da dramaturgia de B. Brecht. Sem nenhuma dúvida, é uma peça quase que puramente *dramática*. Conta a história de um conflito entre republicanos e franquistas, na guerra civil espanhola, e, principalmente, do conflito interno da senhora Carrar. Teresa Carrar, mãe típica cujo maior desejo é proteger seus filhos, e sobreviver com eles, embora possua, escondidos no porão, fuzis que reforçariam a luta contra os franquistas, não permite que eles sejam utilizados. Ela quer permanecer neutra, não quer se envolver na guerra. Julga que, se se mantiver isenta, será poupada, assim como seu filho Juan, que ela proibiu de partir para a frente e que, agora, contrafeito, está pescando para comer. A guerra segue, o conflito segue, mas a senhora Carrar insiste naquilo que julga ser a opção pela neutralidade, até que Juan, o pacífico pescador, é metralhado em pleno mar pelos aviões franquistas. Então, surge o outro lado da personalidade de Teresa Carrar: ela percebe que nem mesmo um pescador inofensivo é poupado pela guerra, que, na barbárie da guerra, ser inocente é impossível e inútil. Não se pode ser neutro; quem julga que é neutro, já optou. A senhora Carrar entrega seus fuzis aos republicanos e vai para a frente, lutar por seu filho Juan.

Este procedimento é, sem nenhuma dúvida, um procedimento *heróico*, mas não é caracterizado por Brecht como tal; o que faz a senhora Carrar é simplesmente juntar-se aos seus, ser fiel à sua gente. Para Brecht, o único heroísmo é aquele que leva o ser humano a ser plenamente o que é: ser com os seus, ser no coletivo.

A dualidade Teresa Carrar, agindo em conseqüência de sua tomada de consciência, e tomando posição num conflito no qual está mergulhada e que a engolfa, *faz história*, no dizer de Brecht. É ela quem faz a história, e não os grandes generais. Ela escapa ao terror de ser vítima de uma história feita pelos outros. O homem e a história se fazem um ao outro, mutuamente, mudam-se um ao outro, se produzem.

Portanto, diz Brecht, sua obra não pode conformar-se com personagens imutáveis, monolíticos, perfeitamente coerentes — nem o pode fazer o teatro do mundo novo. Este teatro deve mostrar personagens que mudam num mundo que muda, personagens que são a soma de qualidades heterôgeneas, resultado de ações e reações, de contradições objetivas e subjetivas, as quais interagem.

Aqui se poderia voltar a falar na *dualidade* que, conscientemente, é dada a certos personagens de Brecht, particularmente o Mauler de *A Santa Joana dos matadouros*, Puntila de *O senhor Puntila e seu criado Matti* e Shen Té de *A alma boa de Se-tsuan*.

Como foi dito com relação ao primeiro destes personagens, dividido entre o seu amor ao lucro e a sua bondade de coração, Puntila é também um personagem dúplice: áspero e autoritário quando sóbrio, Puntila se torna bondoso quando bebe. No caso de *A alma boa...*, o jogo é levado ao limite: Shen Té, a caridosa prostituta, é obrigada a criar um *outro eu*, Shui Tá, seu primo, negociante esperto e impiedoso. O conflito interno (ou a contradição, conforme outra nomenclatura) é objetivada: um personagem cria outro, para seu serviço. Certas ações são cumpridas por Shen Té (Puntila bêbado) outras por Shui Tá (Puntila sóbrio). Isto corresponderia, segundo Brecht, à dualidade necessária ao homem no mundo capitalista. Ou, como diz Dort:

> O opressor não se define apenas como alguém que oprime, todo o tempo. Sua personalidade privada e sua personalidade social podem ser contraditórias, sem que se oponham: a bondade, a "humanidade" do vendedor de canhões não o impedem de fabricar, ou de mandar fabricar canhões; ao contrário, facilitam-lhe a tarefa. Servem-lhe de álibi, diante dos outros e de si mesmo. Um vendedor de canhões não se vê como vendedor de canhões e tem todo o interesse em não aparecer assim diante dos outros.

Essa *descontinuidade* de certos personagens — Puntila, por exemplo — não anula uma continuidade mais profunda: a do personagem capitalista obrigado a ser tal como é no mundo capitalista — e isto configura a *unidade* do personagem segundo Brecht. Puntila não sofre uma divisão psíquica entre o bem e o mal, nem é, por outro lado, conscientemente hipócrita. A sua é uma *astúcia objetiva*, a astúcia do homem no mundo capitalista. Para beber, ele deve ser capitalista (num país onde a venda de álcool é proibida). Para ser um bom capitalista, ele tem de beber. Trata-se, como já foi dito, não de uma contradição a despeito da qual se vive, mas de uma dualidade que permite ao personagem viver.

No caso de *A alma boa...* a contradição objetiva leva à verdadeira ruptura, a uma esquizofrenia objetiva. Shui Tá é o *duplo social* de Shen Té. É impossível ser bom neste mundo e, ironicamente, os deuses permitem a Shen Té se tornar Shui Tá "uma vez por semana — não, uma vez por mês! Isso será suficiente".

O final de *A alma boa de Se-tsuan* é um pedido emocionado, um apelo ao público, para que juntos encontremos uma solução para a vida, um meio de aceitar a bondade, sem sermos devorados por ela. O nazismo estava avançando sobre a Europa. Era preciso agir rapidamente, encontrar soluções. Não é o homem que é preciso mudar, mas sim o mundo. É preciso recriar um mundo onde o homem possa ser ele mesmo. Para isso, Brecht anseia desesperadamente por atingir o público e fazê-lo *compreender*; longe estão os tempos cada vez menos desejáveis das emoções puras. É preciso que o espectador, sóbrio e consciente diante do que lhe é apresentado, pense. Que ele se aproxime do que lhe é mostrado, mas que, depois, afaste-se, recue, observe e tire suas próprias conclusões. É aqui, finalmente, que se cristaliza a teoria do *afastamento*, distanciamento ou alienação, que Brecht apresenta de várias maneiras ao longo de todos os seus escritos teóricos sobre o assunto, e que atinge as relações espetáculo-espectador, espetáculo-ator, texto-espetáculo etc.

Negando enfaticamente os procedimentos de empatia e catarse, Brecht recomenda o uso de todos os recursos capazes de mostrar ao público que o teatro é teatro e não vida, e que sua capacidade de agir não se deve esgotar na ação vicária do drama. Luzes expostas, troca de cenários em cena aberta, personagens sendo assumidos pelos atores à vista do público, tudo isso é válido; o importante é que o espectador não se deixe tomar pela emoção amolecedora, pela ilusão que se encerra em si mesma.

A *Vida de Galileu* Paralelamente ao caminhar da guerra ocorre a caminhada do poeta Bertolt Brecht; quando já se começam a sentir os primeiros efeitos da resistência russa, os primeiros fracassos de Hitler, Brecht, nos Estados Unidos, trabalha de novo sobre sua *Vida de Galileu*, a história de um cientista que negou sua verdade para sobreviver.

Galileu Galilei, um cientista do Renascimento, um homem sensual que gosta de bem viver e bem comer, tem idéias com as quais não concordam os poderosos. Premido por suas dificuldades e atraído pela esperança de uma vida fácil e confortável em Florença, Galileu vai se colocar sob a proteção do Duque de Médicis. Mas, agindo assim, na verdade colocou-se sob a mira dos poderosos; posto em situação de dever manter sua opinião, sendo sacrificado, ou retratar-

se para escapar com vida, Galileu renega suas próprias afirmações, continua vivo, e continua a redigir seus *Discursos*, que darão ao mundo notícia da verdade de suas descobertas.

À primeira vista, o procedimento de Galileu é pragmático: morrendo, interromperia suas investigações e não daria ao mundo ciência de sua obra. Ao optar pela retratação, salvou para o futuro um cientista em plena atividade.

No entanto, não é assim que o vê o próprio autor; para Brecht, Galileu não é um herói por ter salvo seus trabalhos científicos em favor do mundo. Sua falha também não teria sido o entregar-se ao poder por amor à sobrevivência. Sua falha teria sido a de se ter afastado dos homens, dos seus iguais, da massa, de ter vivido para o saber, pelo saber.

> Galileu — Poderemos nós recusar-nos à massa e continuar sendo homens de ciência? Os movimentos dos astros se tornaram mais claros, mas os movimentos dos patrões são ainda desconhecidos pelos seus subordinados. A batalha pela possibilidade de medir o céu foi ganha, mas a batalha pelo pão da mãe de família deverá sempre ser perdida? A ciência deveria se ocupar das duas batalhas. (*Vida de Galileu* — Autocrítica)

No entanto, ainda para essa falha — ou *crime*, no dizer mais exato do dramaturgo — Brecht encontra explicação. Galileu tem de ser visto e entendido dentro do mundo no qual vive, da sociedade à qual pertence. Não pode ser julgado segundo critérios psicológicos ou morais; Galileu cometeu um erro político, não participando da ignorância do povo, e não fazendo o povo participar da sua sapiência. Ele fez com que ocorresse uma ruptura entre a sua ciência, entre a inteligência mesma e o povo. Esse é o seu crime.

Novamente, o que está em questão é a história, são as relações sociais e econômicas que fazem de um personagem aquilo que ele é, quase que à sua revelia.

Já agora, com o fim da guerra e a volta de toda esperança, Brecht pode de novo escrever uma história sobre a bondade fértil, a bondade que dá certo e é reconhecida. *O círculo do giz caucasiano* é a história dessa bondade. Groucha, a criadinha que salva o menino abandonado e se torna sua mãe pelo trabalho e pelo sacrifício tem, depois, pela sentença de Azdak, reconhecida a sua razão. A essa vitória do primitivismo puro, do modo direto e concreto que sempre

foi o preferido de Brecht, Dort chama *vitória da utopia*. Faz-se aqui a narrativa de uma transformação feliz, bem-sucedida; o mundo novo que nesta obra se anuncia, no trabalho e no amor realizado, está aberto à felicidade.

Concluindo Não é muito difícil, depois de todas estas considerações, identificar o método de criação de personagem para Brecht, as qualidades que deve ter esse personagem, as funções que deve cumprir, o fim a que se destina, as suas características, ainda que levemos em conta — e devemos levá-las — as várias e importantes fases pelas quais passou o seu trabalho.

O personagem de teatro segundo Brecht é uma criação da razão, que deve usar a sua razão, e fazer apelo à razão dos espectadores. Naturalmente, nada disso ocorrerá em estado puro, uma vez que nada, nunca, na arte, ocorre em estado puro. Obviamente, Teresa Carrar é movida por seu amor maternal, assim como, embora com menos simplicidade, ocorrerá com a Anna Fierling de *Mãe Coragem e seus filhos*, com Pelagia Vlassova de *A mãe*, com Groucha, de maneira muito peculiar. Naturalmente, Simone Machard é uma criança que tem visões, Shen Té é uma boa mulher que se apaixona, Wang, o aguadeiro é um amigo serviçal. Mas, por isso, e a despeito disso, agem como agem. Shen Té se divide, Wang mente e rouba na medida, Anna comercia com a guerra.

O personagem brechtiano não deve ser avaliado por medidas psicológicas ou morais; ele é fruto do mundo em que vive, fruto da sociedade tal como é, das relações econômicas e sociais, do seu momento na história. O personagem brechtiano não age por vontade própria livre, é levado a agir por injunções de situação. Nada há de mais distante do pensar de Brecht do que esta idéia hegeliana da liberdade do personagem, ou esta outra idéia vinda de Brunetière que fala da vontade como origem das ações. O homem é o que o momento social e econômico faz dele, permite que ele seja. Não existe a *alma*, não existe a *natureza humana*, não existe — ou é como se não existisse — a *personalidade humana* que, por razões íntimas, internas, pessoais, idiossincráticas, faz com que alguém aja de tal ou qual maneira. O personagem é *objeto*, não *sujeito*.

Dado que não tem maior importância a maneira como é um personagem do ponto de vista psicológico — uma vez que a sua *maneira*

de ser não vai compeli-lo a agir deste ou daquele modo —, é evidente que não importa mostrá-la. Que o personagem seja colérico ou manso, amargo ou carinhoso; isto poderá eventualmente aparecer no texto — Shen Té, por exemplo, é claramente uma pessoa doce e amável. Mas ela não *age* no sentido de criar seu primo Shui Tá, que a defenderá, basicamente, por ser uma pessoa doce e amável, mas sim *porque é pobre*, num meio de pobres. Se Shen Té fosse rica num meio de ricos, poderia tranqüilamente continuar doce e amável. Assim, esse seu caráter é mostrado, de passagem, apenas o suficiente para configurar a sua contradição. Seu modo de ser não é aprofundado como seriam, por exemplo, as contradições (ou conflitos internos) de Hamlet, que age com plena liberdade, no exercício de sua vontade, depois de uma decisão.

Às vezes, o personagem brechtiano beira a incoerência, e isso não parece importar muito ao seu autor. O personagem para Brecht é uma entidade criada para exemplificar algo (em alguns casos, ao menos), para provar alguma coisa. O comportamento do personagem Galy Gay, por exemplo, é no mínimo estranho: Galy Gay parece ser um homem comum, que sai da sua casa de manhã para comprar um peixe e manda sua mulher pôr a panela no fogo. No entanto pouco depois é visto carregando a cesta da Viúva Begbick — provavelmente para ganhar algum dinheiro. Mas, e o peixe? Logo em seguida, aceita mudar de personalidade, também para levar alguma vantagem, e se convence da existência de um elefante onde, em termos puramente reais, não existe elefante algum. Claro, aqui as convenções são criadas ou estatuídas para que se aceite a existência do elefante — mas tudo parece muito feito de propósito —, um propósito mediante o qual tudo vale tudo, o que leva à conclusão já sabida: nada vale nada, e o elefante não deixa de se transformar num *animal ex machina*...

Em nenhum momento, ao fazer esta crítica, ignoramos as imensas possibilidades do fazer poético, da criação de todas as ilusões, que são permitidas e encontráveis no mundo da cena. Acontece que, aqui, a criação do elefante ocorre num mundo ficcional onde se pretende *provar* alguma coisa. Pretende-se provar que um homem é apenas um homem, e não Fulano ou Sicrano. Ora, para que isso aconteça, é preciso, por exemplo, que Galy Gay aceite vender um elefante. Como o elefante não existe, *inventa-se* um elefante, que Galy Gay *aceita* vender. Mas por que não se *inventa* que Galy Gay *não quer* vender

aquele elefante, não *acredita* nele, ou simplesmente quer voltar e comprar seu peixe? Qual a lógica interna que nos obriga a acreditar que Galy Gay venderia aquele falso elefante e, por conseguinte, que ele pode se transformar em outra pessoa, ou seja, que *Um homem é um homem*, como queríamos demonstrar?

Alguns de tais personagens, portanto, correm o risco, com certeza de antemão aceito pelo autor, de se transformar em esquemas. O personagem se torna um boneco, ao qual se designou uma tarefa: a de ser aquele que diz sim, ou aquele que diz não, ou aquele que aceita e se sacrifica pelos demais, ou aquele que vende um elefante inexistente. Isso não ocorre, é de se notar, nem nas primeiras peças de Brecht, nem nas últimas, mas sim, com certeza, nas suas *peças de tese*, nas suas peças didáticas.

Empenhado na sua gigantesca tarefa, a de aplicar as amplíssimas teses do marxismo ao teatro — e a de fazer a maior revolução, no teatro, que ocorreu neste século —, Brecht é atropelado, às vezes, pela própria prática. Algumas de suas peças são monótonas e, a despeito de não ter querido assim o autor, tornam-se mesmo pequenas aulas enfadonhas; por outro lado, certas teses suas, conquanto soem bastante claras na teoria — notadamente a que postula o afastamento entre ator e personagem, tese da qual se compreendem muito bem os motivos e os propósitos —, têm sido difíceis de praticar e de reconhecer. Usam-se os recursos apontados por Brecht, especialmente aqueles que dizem respeito ao espetáculo, à iluminação, às informações explícitas e epicizantes, à narrativa direta, mas nem sempre se consegue, num todo, o resultado proposto.

Ainda concluindo... Retornando à obra de Bernard Dort que, desde o início deste capítulo, vimos acompanhando, vemos que, em relação ao teatro dito *dramático*, dois traços são essenciais no sentir do pensador francês: *primeiro* — a ação dramática provém de um conflito, de interesses ou sentimentos, entre personagens; *segundo* — a ação se conclui e, através dessa conclusão, uma certa ordem, antiga ou nova, se restabelece ou estabelece.

Assim, segundo a visão de Dort do teatro aristotélico, o que ocorre, com o desenvolvimento e solução dos conflitos é um *apaziguar-se definitivo*, o estabelecimento de uma ordem válida para todos, ou pelo menos para aquela sociedade à qual pertencem os espectadores

e da qual a cena é o microcosmo. A cena é o reflexo e a verdade da sala, do público.

Brecht encontraria para recusar, a seu tempo, ou uma dramaturgia onde se mostra o indivíduo em luta contra o mundo, dramaturgia basicamente romântica e na qual se tenta impor uma verdade do herói, a qualquer custo, ou uma dramaturgia "objetiva", sociológica, na qual se tenta mostrar verdades concretas, mas que as impõe, tornando o teatro uma atividade *cenocrática*, na qual o público está subordinado ao que se coloca na cena.

Contestando as duas formas, Brecht contesta a própria forma dramática, em suas características essenciais: o valor simbólico do conflito representado e a exigência de uma conclusão que seja definitiva. "Para mostrar outra coisa, é preciso mostrar de outra maneira." Assim, vai Brecht substituir a forma dramática pela forma épica, com todas as suas conseqüências, seja ao nível da dramaturgia, seja ao nível da representação.

Para conseguir atrair o público burguês do tempo, Brecht lançará mão de formas conhecidas, de palavras e histórias familiares a esse público — mas devolverá ao espectador uma imagem modificada; não lhe dá mais a sua fotografia, mas um reflexo crítico.

Repetimos: a matéria-prima do teatro de Brecht são as relações entre o indivíduo e a sociedade, entre indivíduo e indivíduo, no seio desta sociedade e mergulhado nela.

À noção de conflito Brecht opõe a noção de contradição. O conflito, sob este ponto de vista, seria uma contraposição de sentimentos, vontades, objetivos dos personagens. Cada pólo de um conflito nasce de um personagem ou grupo de personagens — pelo menos na maior parte das vezes. A contradição é maior do que isso; ela está acima dos personagens, que são, o tempo todo, submetidos a ela. No conflito, podem-se opor pólos quaisquer: duas famílias inimigas, dois homens que amam a mesma mulher, dois indíviduos que pretendem o mesmo poder. Na contradição os dois pólos estão como que *ligados*, um supõe o outro, não pode existir sem o outro; não podem existir escravos sem senhores, patrões sem empregados, pobres sem ricos, e vice-versa.

O que Brecht pretendeu, com seu novo teatro, foi criar um público composto de seres humanos capazes de compreender sua própria situação histórica e agir sobre ela, para mudá-la. Seus personagens não são heróis, nem seres ideais, nem príncipes: são pessoas humanas, mostradas claramente e sem disfarces, por todos os meios possíveis, às vezes esquemáticas e traçadas com linhas grossas, que agem para mostrar que é possível agir e que têm suas motivações fundamente mergulhadas no caldo do momento econômico e social em que vivem.

9

O personagem no teatro do absurdo

O teatro épico, materialista, didático de Bertolt Brecht, pelo menos em sua parte mais representativa, pode ser considerado tudo menos amargo e desesperançado. Brecht, como bom marxista, acredita, mesmo contra todas ou quase todas as evidências, que o homem virá a ser feliz, e estará satisfeito, no dia em que, em primeiro lugar, suas necessidades materiais estejam satisfeitas para, em segundo lugar, serem atendidas suas demais necessidades. A dignidade humana deve ser reconquistada, e essa reconquista passa pela luta de classes e pelo triunfo da classe proletária. O teatro brechtiano é um roteiro de guerra através da arte, mas ele *acredita* basicamente que o homem tem salvação.

No entanto, paralelamente a esse alegre projeto de batalha, que é sobretudo otimista, vinha se desenvolvendo, desde o expressionismo — a rigor desde antes, ou desde sempre —, uma linha filosófica e estética baseada no pessimismo de uma certa facção romântica, na saída suicida, na não-saída.

> Um mundo que pode ser explicado pelo raciocínio, por mais falho que seja este, é um mundo familiar. Mas num universo repentinamente privado de ilusões e de luz o homem se sente um estranho. Seu exílio é irremediável, porque foi privado da lembrança de uma pátria perdida tanto quanto da esperança de uma terra de promissão futura. Esse

> divórcio entre o homem e sua vida, entre o ator e seu cenário, em verdade, constitui o sentimento do absurdo.

Assim falou Albert Camus, na década de 40, em plena Segunda Guerra Mundial, na sua obra *O mito de Sísifo*; e é interessante que se veja quão claramente fala em "homem e sua vida", "ator e seu cenário", o que quase equivaleria a dizer "personagem e seu papel".

Camus usa algumas das expressões-chave do movimento que se chamaria de teatro do absurdo: "exílio", "pátria perdida", "universo privado de ilusões". O homem que viria a ser personagem desse teatro é um *exilado*, um *estrangeiro* (aliás, exilados e estrangeiros são quase todos os seus dramaturgos); é aquele para o qual a razão não faz sentido, o desencontro é irremediável. Um desiludido, desesperançado candidato ao suicídio. Ou, por outro lado, alguém que busca, na arte, no humorismo, nos recursos do teatro puro, nas técnicas de cabaré, *vaudeville*, circo, acrobacia, mímica, fantasia, mágica, a despeito de não crer propriamente em nada disso, expressar aquilo que já sabe inexprimível, comunicar-se quando não acredita mais na comunicação.

O declínio de todas as crenças — a religiosa, a política —, a perda da fé em qualquer espécie de salvação por via de mudanças sociais, fossem elas de esquerda ou de direita — comunismo, nazismo, fascismo, franquismo —, a crise indiscutível do cristianismo, o fim da confiança na autoridade, seja ela qual for, desde as tradicionais autoridades familiares até às burocráticas, arbitrárias, ditatoriais, monárquicas; a crise do patriotismo, do entusiasmo pelo mito da nação ou da raça, todo o amargor que a Segunda Guerra Mundial provocou naqueles que acreditavam no fim das guerras — todo esse caos em que o homem tem progressivamente mergulhado trouxe em si a semente de uma arte caótica na aparência, por vezes abstrata, parecendo não ter nenhum objetivo e não propondo nada senão a própria desesperança.

Certos dramaturgos optam pelo caminho da comédia (que quase nunca chamavam assim, e que não transmitia nenhuma mensagem otimista, mas que, sim, provocava o riso), outros constroem uma espécie de drama amargo, escuro, ligado aos temas da velhice e morte, caso, especialmente, de Beckett. Naturalmente, tais peças não estão preocupadas com um desenvolvimento linear, não contam propriamente uma história, não têm propriamente um começo, meio e fim.

Nos casos mais extremos, é quase impossível distingui-las de, por exemplo, pequenos contos ou poemas, ditos por atores, em cena. Se algumas têm ação dramática e conflito, caso de certas peças de Ionesco, outras se limitam a um monólogo lírico, parcialmente inteligível, que se vale dos sons, das sugestões de palavras, da sugestão que emana dos cenários, maquiagem e figurinos, para alcançar seus objetivos, sejam eles quais forem. Muitas vezes, as mais recentes peças do teatro do absurdo (que às vezes recusa esse nome e escolhe chamar-se teatro metafísico, poético, transcendental) não são mais do que uma exposição lírica de certos conceitos, de certas visões de mundo, de um mundo que está no fim, que se esfacela, que se desmancha, como as próprias falas e como os próprios personagens. Naturalmente, nestes casos é até ridículo falar-se em conflito, avanço de conflito, resolução de conflito. O conflito dir-se-ia que é entre o mundo dos personagens (leia-se do autor) e o mundo real, concreto, atual, em que, a despeito de tudo, vivemos. Os personagens não estão inseridos neste mundo, recusam-no, opõem-se a ele; o mundo também os recusa e quer, ao que parece, expulsá-los. Alguns personagens, que morrem, parecem estar se libertando deste, para um mundo que não conhecem, mas que, com certeza, não pode ser pior. Outros personagens tomam o mundo como uma grande pilhéria e, por não tomá-lo a sério, não se inserem nele; não entendem este mundo e não são entendidos por ele. Não é por acaso que uma das datas fundamentais do teatro do absurdo é o ano de 1947, quando, com direção de Jean Louis Barrault, se encenou em Paris *O processo*, de Kafka.

O teatro do absurdo não nasceu com esse nome, nem deve ser visto como um movimento homogêneo, facilmente identificável, uma vez que engloba, hoje e nas obras que o têm estudado nos últimos tempos, escritores tão diversos como Samuel Beckett e Jean Genet, entre muitos outros. É de se notar que, nesse rol de dramaturgos, alguns são admitidos ou recusados, alguns negam pessoalmente a condição de dramaturgos do absurdo, enquanto outros a reivindicam, expressamente.

O que distingue os autores do teatro do absurdo de seus precursores, de outros escritores igualmente pessimistas, niilistas ou desesperados que, ao longo dos tempos, disseram, às vezes com grande eficácia, de sua geral descrença nos valores da vida é o fato de terem estes predecessores usado de um tipo de linguagem tradicional, racional, esteticamente organizada ao modo consagrado. Como diz Martin Esslin:

> Mas não é somente o assunto que define o que é aqui chamado de teatro do absurdo. Um sentido semelhante da ausência de sentido da vida, da inevitável degradação dos ideais, da pureza e dos objetivos é também o tema de grande parte da obra de dramaturgos como Giraudoux, Anouilh, Salacrou, Sartre e o próprio Camus. No entanto, esses autores diferem dos do absurdo num aspecto importantíssimo: apresentam sua noção da irracionalidade da condição humana sob forma de raciocínio extremamente lúcido e logicamente construído, enquanto o teatro do absurdo procura expressar a sua noção da falta de sentido da condição humana e da insuficiência da atitude racional por um repúdio aberto dos recursos racionais e do pensamento discursivo. [1]

Ou seja: novamente, para dizer uma coisa nova, deve-se dizê-la de forma nova. O que os dramaturgos do absurdo fizeram de efetivamente novo foi mostrar seu descrédito pela *linguagem* do teatro tradicional, seja ela a que se expressa no diálogo, como a que fala através dos outros signos do universo cênico; desistiram de *falar sobre* o absurdo da nossa existência e começaram a *mostrá-lo*, cenicamente.

O teatro do absurdo, em princípio, desconfia da palavra; considera-a esgotada, desgastada, privada de sentido e sem comunicabilidade. As expressões usuais, formais, de cordialidade ou cerimônia, são, sem piedade, mostradas em seu vazio inócuo. "Bom dia" ou "muito prazer", "tudo bem" ou "meus sentimentos" não querem dizer hoje em dia rigorosamente nada, como bem o demonstra, entre outros Eugène Ionesco.

Ionesco, um escritor rumeno criado em Paris, utilizou sua familiaridade com diversos idiomas (quem domina o francês e o rumeno, provavelmente não ignora o italiano e o espanhol) e seu desejo, em certa época da vida, de aprender o inglês, para escrever sua primeira peça, estreada em Paris em 1950, *A cantora careca*. Nesta peça, onde, sintomaticamente, não se encontram nem cantoras, nem carecas, o autor apresenta o encontro de dois casais de ingleses, os Smith e os Martin, encontro mediado pela criada Mary e pelo Capitão dos Bombeiros. A obra vai, num diálogo brilhante de humorismo caracterizado pelo constante uso do *non sense*, mostrando a vacuidade total das réplicas, o desgaste dos provérbios, dos ditos usuais e tradicionais, das fórmulas, das palavras que andam aos pares. Um vocábulo puxa outro, e ambos não fazem nenhum sentido. O relógio de pêndulo bate horas erradas, disparatadas, e isso lhe é atribuído

[1] *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro, Zahar, 1968.

como se ele fosse um personagem dotado de consciência e responsabilidade. O casal Smith, inglês na Inglaterra, enfatiza informações absolutamente inúteis, tais como a que diz que acabaram de comer salada inglesa e que seus filhos (os quais jamais aparecem e depois são esquecidos) beberam água inglesa. Num procedimento muito característico, Ionesco dá o mesmo nome (Bobby Watson) a vários personagens cujo destino se discute, até a entrada de Mary, a empregada, que se apresenta:

> Mary — Eu sou a empregada. Passei uma tarde muito agradável. Fui ao cinema com um homem e vi um filme com mulheres. À saída do cinema, fomos beber aguardente e leite e depois lemos o jornal.

Como se vê, a técnica da apresentação direta ao público, típica do estilo épico, é aqui utilizada à vontade. Logo em seguida chegam os Martin, dando-se então a famosíssima cena do reconhecimento mútuo: só depois de cinco minutos de diálogo é que os dois Martin, que chegaram juntos, se reconhecem marido e mulher. Os Smith entram de novo, em seguida, e começa um diálogo a quatro, até a chegada do Capitão dos Bombeiros, que procura fogo para apagar. Ele faz perguntas ansiosas, ávido por um incêndio, uma chaminé excessivamente fumacenta, uma labareda qualquer. Como não há incêndios à vista, o Capitão conta algumas anedotas. As anedotas têm, algumas vezes, o ar de paródias das fábulas de La Fontaine e, num caso especial, o da história do resfriado, o que se vê é uma longa enumeração confusa de personagens que mantêm entre si graus de parentesco complicadíssimos. Quando Mary tenta contar a sua história, os dois casais quase a impedem de falar; vencendo a resistência deles, Mary diz um pequeno poema sobre o fogo, onde se vê uma sugestão de tom sexual entre ela e o Capitão dos Bombeiros. Finalmente este se vai e o final da peça, cada vez mais acelerado, passa a ser uma enumeração paródica de provérbios, jogos de palavras, trocadilhos e frases sem sentido até a fragmentação total da palavra, quando os personagens passam a emitir apenas sons, sem qualquer significado aparente:

> Mr. Smith — A, c, i, o, u, a, c, i, o, u, a, c, i, o, u, i!
> Mme. Martin — B, c, d, f, g, l, m, n, p, r, s, t, v, w, x, z!
> .....
> Todos juntos — Não é por lá, é por aqui, não é por lá, é por aqui, não é por lá, é por aqui, não é por lá, é por aqui, não é por lá, é por aqui, não é por lá, é por aqui!

No final da peça, por um procedimento de estrutura circular, os Martin tomam o lugar que era dos Smith no começo da peça, retomando suas falas iniciais.

As regras do jogo Ao que parece, a acolhida do público à obra, em 1950, ainda que se estivesse em Paris, onde as manifestações de vanguarda encontram, em geral, uma audiência disposta a aplaudir, foi muito fria. O público não entendeu e não quis aceitar essas novas convenções, essa nova proposta de jogo. Naturalmente, por muito que se diga caótico, este tipo de criação dramática tem suas regras, como as tem qualquer obra de arte. O próprio Ionesco diz claramente que, se não acreditasse na comunicação, absolutamente não escreveria. O que pretende uma obra assim, a par de uma evidente exibição de espírito, que chega às vezes a ser mesmo hilariante, é demonstrar que seis personagens podem ser postos em cena, falar durante uma hora a fio, usando basicamente de um mesmo idioma, defrontar-se, tocar-se, olhar-se, sem que, na verdade, estejam *fazendo alguma espécie de verdadeiro contato*. Por detrás das relações dos dois casais, parece haver, de algum modo, a crítica do casamento burguês, do casamento tradicional do nosso tempo. Os casais, ou dizem truísmos, frases feitas, coisas sobejamente conhecidas, ou *sequer se reconhecem*, sequer sabem que vivem juntos, na mesma casa e partilhando o mesmo leito. A empregadinha e o Capitão de Bombeiros são, de qualquer maneira, *mais vivos*. Mary tem um certo atrevimento salutar, o Capitão vai e vem atrás daquilo que deseja e faz mesmo algumas insinuações safadas sobre a moça:

> Capitão — Foi ela que apagou meus primeiros fogos.
> Mary — Eu sou o seu pequeno jato d'água.

No entanto, são os casais que começam e terminam a peça, da mesma maneira; um casal vale o outro, suas falas são intercambiáveis; eles próprios, na verdade, são intercambiáveis. Aliás, chamam-se *Martin* e *Smith*, provavelmente os dois nomes mais encontradiços na Inglaterra. Sobre a sua *antipeça*, diz, mesmo, Ionesco:

> Os Smith e os Martin não conseguem mais falar porque não conseguem mais pensar; e não conseguem pensar *porque nada mais os comove, não podem mais sentir paixão*. Não podem mais existir; podem "virar" qualquer pessoa, qualquer coisa, pois ao perderem sua própria identidade assumiram a identidade dos outros... (Ionesco, The tragedy of language, *The Tulane Drama Review*, 1960)

O absurdo e o existencial Em suas peças posteriores, Ionesco fez várias opções de construção dramática, indo desde a explicitação da incomunicabilidade, na brilhante *As cadeiras* até uma quase-peça dramática, *O rinoceronte*; nelas, no en-

tanto, conservou basicamente a sua técnica de desmontagem da palavra e da língua, no diálogo, de humorismo e *non sense*, de efeitos cênicos avassaladores e carregados de poesia.

Outros dramaturgos construíram sua obra de forma a que, até por razões de ordem didática, pudessem ser enquadrados entre os autores do teatro do absurdo: Jean Genet com, principalmente, *O balcão* e *As criadas*, fazendo um teatro violento, agressivo, onde o belo deve surgir do repugnante; Arthur Adamov, curiosamente pouco representado no Brasil, a não ser, talvez, por *O professor Taranne*, uma terrível peça sobre a confusão de identidades e acusações falsas, vagas e irretorquíveis, que lembra o Kafka de *O processo*; Jean Tardieu, com suas pequenas peças sobre a vida familiar; Boris Vian, autor da impressionante *Os construtores de império*.

Mas, dentre todos, o que mais fundamente tem se relacionado com o nosso público e o nosso teatro é Samuel Beckett, desde a longínqua primeira montagem de *Esperando Godot*, no Brasil, tão próxima da sua estréia mundial, até as pequenas peças concisas e trágicas de sua obra mais recente.

Esperando Godot, uma das obras mais importantes da dramaturgia mundial de todos os tempos, estreou em 1953, em Paris, tendo sucesso, contra todas as expectativas. E, daí por diante, sua carreira em todo o mundo tem sido uma série de espantos, encantamentos, discussões, interpretações e, infelizmente, imitações.

Bastante conhecida de todos, *Esperando Godot* é uma peça durante a qual dois vagabundos, Wladimir e Estragon, dialogam enquanto esperam alguém que não vem, e a quem chamam Godot. Depois de quinze minutos de diálogo, entram Pozzo e Lucky; Pozzo guia e domina Lucky com uma corda amarrada ao pescoço deste. Lucky é o carregador, e Pozzo seu senhor. Se vão, e os dois vagabundos voltam a esperar por Godot. Algum tempo depois entra um Jovem, para dizer que Godot virá no dia seguinte. No segundo ato, a árvore do cenário, antes completamente seca, está cheia de folhas e Wladimir e Estragon continuam esperando; entram de novo Pozzo e Lucky, mas em situação contrária à do primeiro ato: Pozzo agora é um cego dependente de Lucky, que está mudo. Saem. Alguns minutos depois volta o Jovem, a dizer que Godot não virá hoje, mas, seguramente, amanhã. Se vai o Jovem. Os dois dialogam sobre a possibilidade de enforcar-se, mas não há maneira de fazê-lo. Voltam a falar, pela décima vez, em ir-se. Mas ficam no mesmo lugar, quando acaba a peça.

Sobre este texto quase nu, destituído de significado aparente, e sem ação dramática propriamente dita, já se têm gasto rios de tinta; e, com certeza, outros rios correrão. Já se discutiu e propos interpretações para quase tudo: o significado da palavra *Godot*, o significado dos nomes dos personagens (cada um deles, de fato, oriundo de um idioma diferente), o significado da cegueira de Pozzo e da mudez de Lucky, o significado do relacionamento entre patrão e empregado, entre Deus e os homens, entre Deus e os anjos, entre dois homens, entre quatro homens. O significado das indicações cênicas do tempo que passa, da árvore que se modifica, do sapato, do chapéu, da carga, da corda, do cinto, das roupas. Praticamente cada fala do texto tem sido examinada em todas as suas possibilidades. E *Esperando Godot* continua tão misteriosa como sempre, como tem sido há trinta e cinco anos.

É realmente difícil identificar as razões do seu encanto. Sem sombra de dúvida, trata-se da obra-prima de um grande escritor, de um poeta, de um filósofo. Parece-nos fora de dúvida que o teatro do absurdo precisa, para que se mantenha, valer-se de um talento excepcional, da produção de grandes artistas. Aqui, mais do que em qualquer outro gênero, dadas as suas características líricas e filosóficas, contam a *qualidade literária* e a *qualidade do pensamento*. Poder-se-ia fazer, aqui, talvez, uma comparação entre a aparente facilidade das peças do absurdo e a aparente facilidade dos poemas livres, em contraposição aos poemas que se apóiam em recursos de forma fixa. Quando não há esteios já provados em que apoiar-se, é necessário que a criação valha por si, sustente-se autonomamente. Poder-se-ia dizer que, ao contrário do que parece, é muito difícil *enganar*, num poema de forma livre, ou numa peça de transcendência. Não há peças deste tipo que sejam *bem feitas* (nem no bom, nem no mau sentido). Elas devem *interessar*, ou não. E interessarão, se seus personagens disserem e fizerem coisas que nos motivam a manter a atenção voltada para a cena.

> Enquanto tentativas anteriores de confrontação do homem com as últimas conseqüências de sua condição projetavam uma versão coerente e geralmente identificada da verdade, o teatro do absurdo apenas transmite a intuição mais íntima e pessoal de um poeta, sua *sensação da existência particular*, sua visão individual do mundo. [2]

[2] ESSLIN, Martin. Op. cit.

Para a criação de uma obra deste gênero, portanto, faz falta um poeta, e um poeta verdadeiro, que tenha uma verdadeira intuição do que é transcendental, do que é fundamental na existência humana, um poeta que tenha uma visão sua, particular, de mundo; é preciso que essa sua visão nos interesse — e que ele a tenha transposto com eficácia para a obra de arte; é necessário que a sua criação de personagens e a maneira de pô-los em cena atraia a nossa atenção. Esse poeta não dispõe, para prender seu público, nem de histórias novas e atraentes por si, nem de antigos mitos recriados, nem de intrigas complicadas, nem mesmo de caracteres bem construídos, cujo aprofundamento psicológico seja um chamariz. Ele não dispõe, em realidade, de *nada* de concreto, a não ser a misteriosa qualidade das palavras (nas quais, de resto, não crê), e a misteriosa graça da cena.

Os personagens do absurdo

Pode-se dizer que existem tantos tipos de personagens, no teatro do absurdo, quantos tipos de peças existem nesse gênero, e eles são muitos. Vão desde o quase-realismo até a quase nudez, a quase inexistência; desde figuras que se podem chamar *coerentes* no sentido comum, até seres amorfos, que apenas fazem ruídos, e apenas se entremostram, agonizantes, decapitados ou mortos. Um exemplo de situação em que o *absurdo* aparece, não a nível da criação de personagens, mas sim do surgimento de seres simbólicos, que se multiplicam, está na peça *O rinoceronte*. Ali, os personagens não se identificam por nenhuma *absurdidade* pessoal; ao contrário, Berenger (que já era o protagonista de *Assassino sem motivo*, mas que aqui é uma pessoa diversa) é um homem comum, medíocre, beberrão, descuidado, que se apaixona convencionalmente por uma colega de escritório. Outros personagens são meticulosamente descritos, em sua aparência física, em suas roupas, maneiras, peculiaridades. E tanto a sua construção como, depois, a representação que se possa fazer deles, no momento da encenação, é lógica, racional. *Só que* eles irão se transformando, paulatinamente, em rinocerontes. Em rinocerontes, digamos assim, também eles *realistas*.

Já, por exemplo, em *Fim de jogo*, de Beckett, existem dois personagens, Nagg e Nell, dois velhos que vivem dentro de latas de lixo, às quais se coloca a tampa, quando necessário, de modo a fazê-los calar. E *A última gravação*, também de Beckett, é uma espécie de diá-

logo entre Krapp e Krapp: um deles o Krapp atual, velho e desesperado, o outro a voz de Krapp em gravação antiga, quando ainda jovem e amante.

Algumas observações de Martin Esslin, na obra já citada e aqui largamente utilizada, nos dão outras tantas indicações (e é só o que temos, a rigor) sobre a construção dos personagens nesse tipo de obra de vanguarda:

> Porque o teatro do absurdo projeta o mundo pessoal do autor, faltam-lhe personagens objetivamente válidos. Não lhe é possível mostrar o embate dos temperamentos opostos ou estudar as paixões humanas em conflito, não sendo portanto dramático no sentido aceito da palavra. Nem lhe interessa contar um história para transmitir alguma lição moral ou social, como se propõe o teatro "épico" e narrativo de Brecht. A ação de uma peça do teatro do absurdo não pretende contar uma história, mas comunicar uma configuração de imagens poéticas.

E, no entanto, seus personagens têm, como ponto de referência, o ser humano, por mais deformado, retorcido, estilizado que possa ser. Igualmente se verifica que, muitas vezes, as peças desse gênero põem em confronto caracteres ou forças que, mais dinâmicas, ou quase estáticas que sejam, ajudarão a expor aquele mínimo de fábula que seu autor veiculou. Assim acontece em *O rinoceronte*, onde se vêem pessoas que querem ser independentes contra pessoas que se uniformizam; em *Esperando Godot*, quando dois seres humanos são postos contra um absoluto que se esconde e se nega; em *As cadeiras*, a história de um homem contra a morte e a incomunicabilidade; em *O arquiteto e o imperador da Assíria*, de Arrabal, onde os protagonistas são dois homens que se enfrentam e, juntos, enfrentam a solidão.

Não se veja nesta análise qualquer tentativa de equalizar tantos exemplos distintos, mas sim a tentativa de buscar um mínimo denominador comum. Este é, sem dúvida, o ser humano transformado em personagem, para cumprir seu papel na ficção de um tipo de teatro onde a liberdade e a experimentação atingiram seu auge.

10

A polêmica das situações dramáticas

> Goethe, então, falou a respeito de Gozzi e seu teatro em Veneza, no qual os atores recebiam apenas temas, que preenchiam com detalhes improvisados. Gozzi dizia que só existiam trinta e seis situações dramáticas; Schiller achava que existiam mais, porém nunca chegou a identificar nem mesmo as trinta e seis. (Conversações de Goethe com Eckermann — 1830, in *European theories of drama*, cit.)

É muito significativo que a *polêmica das situações dramáticas* tenha se iniciado, ao que parece, exatamente por uma referência a Carlo Gozzi.

Gozzi é um dramaturgo italiano do século XVIII, contemporâneo e adversário de Goldoni. Preocupado com a reforma goldoniana da *Commedia Dell'Arte*, reforma que comportava a feitura de textos escritos em sua totalidade, ao contrário dos roteiros básicos da comédia tradicional, Gozzi decidiu opor-se a essa *novidade*, sustentando a decadente comédia improvisada, escrevendo *fábulas* nas quais eram mantidas as máscaras tradicionais e, basicamente, o tradicional sistema de *canovacci*, deixando-se às máscaras a improvisação. Naturalmente, a uma personalidade assim interessada em roteiros básicos, era atraente o assunto das *situações* e, mesmo, a limitação tão drástica do número de combinações possíveis.

Mas o que seria, em verdade, uma situação dramática? Podemos dizer, apenas para começar, que é situação dramática uma configuração ou desenho de forças que, representadas por personagens em ação, redundam no núcleo de uma peça de teatro.

É natural que, no mundo da *Commedia Dell'Arte*, um mundo teatral feito de improvisações, importasse muito a noção de situação básica; uma vez dada essa situação aos atores, que encarnavam personagens em geral fixos, eles passavam ao improviso dos diálogos. Nenhuma grande novidade, com certeza, seria dita nesses diálogos, nem era esperada; mas a *situação* dos dois enamorados que brigavam, do velho que desejava a jovem, dos criados que comentavam a vida dos seus patrões era fixa e servia de ponto de partida para o desenrolar da história.

É comum dizer-se, também, que há muito poucas novidades, em termos de fábula, para se tratar em teatro; recentemente, dizia-se, nos Estados Unidos, que uma comédia musical tinha, sempre, como história, o seguinte esquema: o rapaz encontra a moça; o rapaz perde a moça; o rapaz recupera a moça.

Em outros casos, os interessados se têm valido dos pecados capitais, ou dos dez mandamentos, para contabilizar e fechar o número dos assuntos passíveis de serem dramatizados — e começam por perpetrar um equívoco, ao confundir *assuntos* passíveis de dramatização com *situações* dramáticas.

A discussão iniciada com a citação, por Goethe, de Gozzi, citação que teria sido refutada por Schiller, foi, depois, retomada por Gerard de Nerval, escritor francês do século XIX, que acabou por fixar *vinte e quatro ações possíveis* em teatro... sem determinar quais seriam elas.

A determinação viria mais tarde, através de Georges Polti, escritor francês do fim do século passado, e de seu livro *As trinta e seis situações dramáticas.* [1]

Polti já é bastante mais claro e corajoso em suas afirmações — embora não seja muito mais do que isso... De fato, depois de historiar ligeiramente o debate dos seus predecessores, Polti faz referência à célebre teoria de Sarcey sobre "la scène a faire" (ou a cena que devia ser feita, a cena à qual o autor não deveria fugir) e, ainda, a notas pessoais de Alexandre Dumas Filho que, ao que se refere, teria en-

[1] *Les trente-six situations dramatiques.* Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1980.

contrado um *duplo esquema* que faria fundo às obras de Corneille e de Racine, dois dos três monstros sagrados do teatro clássico francês: nas peças de Corneille se teria uma heroína disputada por dois heróis, e nas de Racine um herói disputado por duas heroínas...

Depois de dizer que o número encontrado, seja por Gozzi, seja por ele próprio, não tem nada de cabalístico ou de místico, Polti assegura que, na verdade, ele corresponde a *trinta e seis emoções*, trinta e seis movimentos de alma humana. Para ilustrar sua teoria, apresentará cerca de mil e duzentos exemplos, ou seja, mil e duzentos textos escritos, o que nos dará uma lista de mais ou menos oito mil personagens. Seus exemplos, que na primeira edição alcançavam o teatro conhecido até 1890, foram ampliados, depois, alcançando o começo do século.

Defendendo a utilidade de sua teoria, Polti apresenta alguns motivos para se lançar à pesquisa; tais preocupações, num estudioso que estava escrevendo em fins do século passado, são, no mínimo, inovadoras; ele pergunta:

> Quais são as situações dramáticas negligênciadas pela nossa época, tão fiel, por outro lado, às mesmas e pouco numerosas de sempre? Quais são as situações mais utilizadas? Quais são as mais negligenciadas e quais as mais utilizadas de cada época, gênero, escola, escritor? Qual a razão de tais preferências?

Vê-se que o estudioso francês queria, muito a sério, estabelecer um primeiro elenco de temas e preferências, classificá-los, explorar, enfim, o problema da *estrutura* e de suas constantes. Eram as suas preocupações bastante claras e práticas; o que ele pretendia era servir a quem desejasse se informar sobre o número e a qualidade de combinações de ações e fatos que pudessem redundar, com maior eficácia, numa peça de teatro original e na exploração de situações mais novas e inusitadas.

Passemos, então, sem mais delongas, ao elenco das trinta e seis situações dramáticas encontradas por Polti:

1 — Implorar
2 — O Salvador
3 — A Vingança Perseguindo o Crime
4 — Vingar o Próximo no Próximo
5 — Acuado
6 — Desastre
7 — A Presa

8 — Revolta
9 — Audaciosa Tentativa
10 — Rapto
11 — O Enigma
12 — Obter
13 — Ódio entre Próximos
14 — Rivalidade entre Próximos
15 — Adultério Assassino
16 — Loucura
17 — Imprudência Fatal
18 — Involuntário Crime de Amor
19 — Matar um Parente sem o Saber
20 — Sacrificar-se por um Ideal
21 — Sacrificar-se pelo Próximo
22 — Sacrificar tudo pela Paixão
23 — Ter de Sacrificar os Seus
24 — Rivalidade entre Pessoas de Nível Diferente
25 — Adultério
26 — Crimes de Amor
27 — Conhecer a Desonra de um Ser Amado
28 — Amores Impossíveis
29 — Amar o Inimigo
30 — A Ambição
31 — Luta contra Deus
32 — Ciúme Equivocado
33 — Erro Judiciário
34 — Remorsos
35 — Reencontro
36 — Perder os Seus

Por muito que esta lista nos possa parecer ingênua, antiquada, repetitiva, deve-se notar que o autor, longe de fazer uma simples enumeração e depois abandonar o assunto, defende cada um destes itens, especificando, inicialmente, aquilo que se poderia chamar, em princípio, de um embrião de *funções*, e ainda indicando subitens e vários exemplos, alguns muito esclarecedores.

Vejamos a primeira situação, detendo-nos apenas nesta, que servirá como exemplo:

1.ª situação: *Implorar*

Polti indica, para começar, aquilo que chama de *elementos dinâmicos* indispensáveis à concretização desta situação: um *Perseguidor*, um *Suplicante* e um *Poderoso* indeciso. Ele o fará, aliás, em relação a todas as situações seguintes, indicando assim os verdadei-

ros protagonistas de peças que se baseariam nessas situações. Fazendo-o, na verdade Polti está criando um conceito de classificação baseado nas *funções dos personagens*, classificação que iremos encontrar, mais clara e exata, em Etienne Souriau, como se verá adiante.

Assim, ao lado de subitens, que chama *nuances* da situação, Polti vai exemplificando as possibilidades do seguinte esquema: o Personagem 1 persegue o Personagem 2; o Personagem 2 (ou um 3º Personagem) suplica ao Personagem 4, que tem poder e está indeciso. Este, naturalmente, irá decidir no corpo da ação.

Apenas neste caso, e para ilustrar melhor a teoria de Polti, vamos indicar todas as *nuances* possíveis segundo ele:

1.ª Nuance: O Poderoso indeciso é efetivamente um personagem, distinto dos demais. Há três ou quatro personagens na situação;

2.ª Nuance: O Poderoso indeciso é também o Perseguidor; ele persegue e tem, por acumulação, o poder de decidir. Há dois ou três personagens;

3.ª Nuance: O personagem Suplicante desdobra-se em Perseguido e Suplicante propriamente dito; há um Perseguidor e um Poderoso autônomo. Existem, portanto, quatro personagens. Especificando ainda mais:

A — 1 — *Fugitivos implorando a um Poderoso contra seus inimigos.* Ex.: *As suplicantes*, de Ésquilo.

A — 2 — *Implorar auxílio para cumprir um dever piedoso proibido.* Ex.: *As suplicantes*, de Eurípedes.

A — 3 — *Implorar um asilo para morrer.* Ex.: *Édipo em Colona*, de Sófocles.

B — 1 — *Um náufrago pede hospitalidade.* Exs.: *Nausicaa* e *Os Feácios*, de Sófocles. Fragmento: *As troianas*, de Berlioz.

B — 2 — *Perseguido pela família, que se desonrou, implorar a caridade.* (Os exemplos são vários e pouco conhecidos.)

B — 3 — *Buscar a cura, a liberação, o perdão, uma expiação.* (Exemplo comum: a confissão, no catolicismo.)

B — 4 — *Pedir a devolução de um corpo, de uma relíquia.* Ex.: o XXIV Canto da *Ilíada*.

C — 1 — *Suplicar a um Poderoso em favor de seres queridos.* Ex.: *Esther*, de Racine.

C — 2 — *Suplicar a um parente em favor do outro.*

C — 3 — *Suplicar ao amante de sua mãe, em favor desta.* Ex.: *O filho do amor*, de M. Bataille.

Os exemplos de Polti Os exemplos de G. Polti são complexos e difíceis de acompanhar; em primeiro lugar, ele se refere freqüentemente a peças francesas que, em

geral, não chegaram a nós. Em outros casos, talvez a maior parte, vale-se do que chama "teatro helenista", ou seja, das tragédias gregas que foram recolhidas pelo latim, com maior ou menor fidelidade, e que nós, atualmente, não nos habituamos a considerar.

Alguns de seus exemplos são particularmente complexos: no caso B — 1, caso em que um náufrago pede hospitalidade, além de nos dar a ilustração com duas tragédias de Sófocles que não nos chegaram (*Nausicaa* e *Os Feácios*), dá exemplo com uma ópera de Berlioz, e só com o seu primeiro ato. Esta situação é aquela em que, na sua segunda *nuance* (*nuance* B), o Poderoso indeciso é também o Perseguidor. Portanto, *nuance* B, segunda *nuance*, a situação deveria supor dois ou três personagens, sendo que o Personagem Primeiro (o Náufrago) deveria suplicar hospitalidade e salvação a alguém que, além de Poderoso, árbitro de sua salvação, fosse também seu Perseguidor. Ora, não é essa a situação do episódio de Ulisses e Nausicaa, se é esse a que se refere Polti.

De qualquer modo, e mesmo através desses exemplos complexos, pouco nítidos, ou que nos são de difícil acesso, podemos acompanhar o pensamento de Polti, e seus esforços no sentido de expor e defender a sua tese. Para Polti, as situações dramáticas, baseadas nos elementos técnicos — forças, funções, personagens — são poucas e aquelas que indica, dentro de suas várias *nuances*. A crítica a Polti é fácil, e será feita, mais tarde, por Souriau. No entanto, mais produtivo será procurarmos as origens de um trabalho que se revelou, depois, muito fecundo.

A *primeira situação* comporta várias modalidades, fáceis de se identificar na literatura dramática. Há casos, como ficou dito, em que um Perseguido pede, ele próprio, a alguém que o salve do Perseguidor. Trata-se aí de um esquema de três personagens, e será muito comum que o Poderoso indeciso, o Salvador, seja um ser Todo-Poderoso, um Deus. Floria *Tosca*, da obra de Sardou e, depois, da ópera do mesmo nome, pede a Deus que a salve da perseguição do chefe de polícia Scarpia. Mas, também, pede depois ao próprio Scarpia que salve o seu amante, Mario. Já, aí, o Suplicante pede auxílio (e piedade) ao próprio Perseguidor, e o Perseguido é outro, que não o Suplicante. Trata-se de um esquema de três personagens, mas armado de modo diferente.

Quando Jó pede piedade a Deus, está pedindo ao próprio Perseguidor, e é, ele próprio, o Perseguido. É um esquema de *dois* per-

sonagens, com *quatro* funções: Jó é Perseguido e Suplicante, Deus é Perseguidor e Poder.

Finalmente, temos a alternativa em que alguém, que não é Perseguido, nem Perseguidor, nem tem qualquer poder, pede por outrem, quer favorecer ou salvar a um quarto personagem. Quando, no Velho Testamento, Esther, a segunda mulher do Rei Assuero, que é judia, sabe que seu povo está sendo ameaçado e perseguido, usa de seu prestígio junto ao Rei (embora não tivesse, pessoalmente, poder) para salvar o povo hebreu. Assim, temos um esquema de quatro personagens, ou grupos de personagens: Esther (a *Suplicante*), Assuero (o *Poderoso*), os Judeus (os *Perseguidos*) e Haman, preposto do Rei (*Perseguidor*).

Naturalmente, em todos os demais itens de sua enumeração, é Polti tão minucioso como o foi neste primeiro exemplo; e fica patente logo que alguns de seus títulos não configuram, de fato, situações dramáticas, como diz, a seu tempo, Souriau; ou, ainda, se repetem e são redundantes. Por que, por exemplo, distinguir entre "Amores Impossíveis" e "Amar o Inimigo"? "Ódio entre Próximos" não poderia se confundir com "Rivalidade entre Próximos"? E "Sacrificar-se pelo Ideal" não poderia ser absorvido pelo item "Sacrificar-se pelo Próximo"? Por que distinguir tão radicalmente o "Adultério", do "Adultério Assassino", dos "Crimes de Amor" e do "Involuntário Crime de Amor"?

Além disso, fica patente que "O Salvador" será, quando muito, um personagem privilegiado, embora Polti apresente esta situação como a recíproca da primeira, tendo como funções dramáticas *O Desafortunado*, *Aquele que Ameaça* e *O Salvador*.

A lista de Polti, enfim, conquanto tenha o valor da primazia, e ainda uma certa busca de rigor, apresenta com mais exatidão *gêneros de acontecimentos* ou *assuntos para o drama* do que, propriamente, *situações dramáticas*.

O tema das situações dramáticas e, mais, das *funções dramáticas* que se concretizam nos *personagens* será, adiante, tratado com minúcias por E. Souriau. No entanto, antes dele (e, ao que parece, desconhecido por ele), Vladimir I. Propp, [2] formalista russo, estudan-

[2] *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro, Forense-universitária, 1984.

do uma série de contos populares de caráter fantástico, chegou à conclusão que todos podem ser reduzidos a uma mesma estrutura, baseada em certas *funções de personagens*, condutores da ação, que são os seguintes:

1 — O Mau (o que comete a má ação, o vilão);
2 — O Doador (o que atribui o objeto mágico e seus valores);
3 — O Ajudante (o que socorre o Herói);
4 — A Princesa (a que exige uma façanha e promete matrimônio);
5 — O Mandante (o que envia o Herói em uma missão);
6 — O Herói (o que age e se submete a diversas peripécias);
7 — O Falso Herói (o que usurpa por algum tempo o papel do Herói verdadeiro).

A estas *funções de personagens* corresponderiam sete *esferas de ação*, em teoria; no entanto, deve-se notar que: a) uma esfera de ação pode corresponder exatamente a um personagem; b) um mesmo personagem pode abarcar várias esferas de ação; c) uma mesma esfera de ação pode ser partilhada por vários personagens.

Modelo actancial Tratando do assunto recentemente, e já com uma visão de conjunto que lhe permite ampliar as suas conclusões, Patrice Pavis, no *Dicionário de teatro* já citado, no verbete "Modelo Actancial", diz o seguinte:

> A noção de modelo (ou *esquema*, ou *código*) actancial se impôs nas investigações semiológicas e dramatúrgicas para visualizar as forças principais do drama e seu papel na ação. Tem a vantagem de não continuar separando artificialmente os *caracteres* e a *ação* e de revelar a dialética e a passagem progressiva de um para outro. Seu êxito se deve ao esclarecimento que traz para os problemas da situação dramática, da dinâmica das situações e personagens, da aparição e resolução de conflitos. Por outro lado, constitui um trabalho referido à dramaturgia, indispensável em qualquer encenação, que também busca esclarecer as relações físicas e as configurações dos personagens. Em suma, o modelo actancial proporciona uma nova visão do personagem. Este já não é assimilado a um ser psicológico ou metafísico, mas sim a uma entidade que pertence a um sistema global de ação, variando da forma amorfa do *actante* (estrutura profunda narrativa) à forma precisa do *actor* (estrutura superficial discursiva tal como aparece na obra).

Segundo Pavis, o objetivo fundamental em todo tipo de pesquisa desse gênero deve ser: a) distribuir os personagens em um nú-

mero mínimo de categorias, de tal forma que abarquem todas as combinações efetivamente realizadas na obra; b) extrair os verdadeiros protagonistas da ação, reagrupando ou sintetizando os personagens para além dos seus traços particulares.

Souriau e seu livro Étienne Souriau, filósofo francês que começa a produzir na década de vinte, publicou, em 1950, uma obra que viria coroar essa linha de pesquisa, e abri-la para maiores ramificações, depois: é a famosa *Les deux cent mille situations dramatiques*, edição Flammarion de Paris, obra que tencionava, como objetivo imediato, refutar o famoso número 36 de Gozzi e Polti.

Começa por advertir o leitor de que seu fim imediato é o de discernir, pela análise, as grandes funções dramatúrgicas sobre as quais repousa a dinâmica teatral, estudando morfologicamente suas principais combinações. Estas *combinações de funções*, cujas formas, propriedades estéticas e razões de ser serão estudadas, são, exatamente, as *situações dramáticas*. Além de estudá-las como unidades, Souriau pretende, ainda, ver como as situações se encadeiam, se ligam, se modificam, e como estas modificações, este movimento, dinamizam a ação teatral.

Adverte ainda que, apesar de ter usado símbolos próprios da astrologia *não tem qualquer crença especial* ligada a essa, digamos, ciência divinatória. É, no entanto, pelo menos curioso ver quantas vezes o autor fala em astros, estrelas, conjunção cósmica, constelações; nota-se que, conquanto não em termos de crença, a simbologia e a terminologia dos estudos astrológicos o impressionam e motivam.

E, finalmente, anuncia que, por razões que exporá adiante, chegou à conclusão que existem *210 141 situações dramáticas diferentes possíveis*! Com a maior precisão, com exatidão francesa, contesta Polti e seus predecessores e se propõe explicar por que chegou à cifra das mais de duzentas mil situações dramáticas.

É preciso, em primeiro lugar, conceituar mais uma vez a expressão; é o que faz, conquanto provisoriamente, uma vez que, adiante, voltará ao assunto, o autor; assim, situação dramática seria:

> ... uma combinação, muito delicada e variável, de certo número de fatores simples, poderosos e essenciais. Procuramos esses fatores simples, estas *funções dramatúrgicas* essenciais, e não as encontramos

em grande número: elas não são mais que seis ou sete que valham a pena distinguir. [3]

Antes de entrar na sua cifra e na sua simbologia, Souriau procura analisar o fenômeno teatral, dentro do qual se inserirá a sua teoria; e começa por perguntar *quais são os meios de que se vale o teatro para representar o mundo*.

O *primeiro* desses *meios* seria a *duração real* — que não deve ser confundida com o tempo hipotético da aventura representada, com a duração da fábula; a duração real é o tempo do espetáculo, da obra posta em cena. E, se esse tempo variou, durante séculos, ao redor de duas horas, pouco mais ou menos, sabemos que, hoje, experiências se fazem no sentido de ampliar (ou diminuir drasticamente) a duração real do espetáculo.

O *segundo* é dado pelos limites do *espaço concreto* de realização. Trata-se, em princípio, de uma caixa, da qual um dos lados é aberto para que se possa ver. O espaço é limitado, determinado, pequeno, em geral. Ali se devem dizer e fazer todas as coisas que construirão uma peça; naturalmente, há recursos para a ampliação deste espaço, e há, também e principalmente, a imaginação. Mas é este o *microcosmo cênico* que irá sustentar o *macrocosmo teatral*, concreto e físico o primeiro, espiritual e referido o segundo. Evidentemente, ocorrem infinidades de coisas *fora* do microcosmo cênico, acontecimentos à vezes fundamentais; mas esses, falando-se com rigor, de um teatro dramático, são defeitos do sistema, ou, na melhor das hipóteses, são casos em que, pela criação da expectativa, do *suspense*, consegue-se, no lugar cênico, uma tensão moral suficientemente grande para justificar o recurso.

O microcosmo cênico deve ser, portanto, "estelarmente central", para citar Souriau, e representar com eficácia o mundo a que se refere.

Este mundo — o universo da obra — deve ser tão vasto, tão real quanto possível e deve ultrapassar largamente o universo cênico. O macrocosmo do universo da obra é, a rigor, do tamanho do universo real, ou seja, infinito. Todo o caráter dramático daquilo que está em cena deve ter a ver com o que está fora de cena, ou seja, com o mundo — naturalmente, com o mundo do espectador, com o universo possível do espectador.

---

[3] SOURIAU, Étienne. Op. cit.

O estatuto dramático de uma peça de teatro está no caráter do *foco*, que nos permite ver no microcosmo cênico os pontos fundamentais daquilo que tem a ver com os personagens — mas também conosco, com o público. Essa focalização é sem dúvida artificial, mas a *obra de arte* é *artificial*. A arte consiste em nos dar, através de alguns personagens, o *centro estelar* do mundo onde eles estão. E o conjunto desses personagens forma um *nó*, uma *constelação*; esta constelação, este dispositivo estelar é já o primeiro aspecto do que vem a ser uma situação dramática.

O autor de uma peça escolhe alguns personagens e estabelece o corpo central de sua obra; este é o sistema solar que decidirá o conjunto do universo oferecido. Essa operação pode ser feita a partir do *macrocosmo* (escolhe-se uma grande visão do mundo e depois selecionam-se os personagens exemplares) ou ao contrário, selecionando alguns personagens e depois experimentando as combinações possíveis.

Qualquer via de entrada vale para o autor, mas o importante é que se estabeleça uma relação fundamental entre o cosmos da obra e seu pequeno nó estelar de personagens. E que esses personagens estejam ligados dinamicamente, pela *ação dramática*. Para Souriau, ação dramática é:

> ... o fio condutor que vai do princípio ao fim da peça, não se contentando em conduzir paralelamente o destino dos personagens, mas atirando-os moralmente uns contra os outros; que os coloca, em certos momentos, dentro desses dispositivos arquitetônicos e dinâmicos que são as situações; e que faz da apresentação intensa e da sucessão caleidoscópica dessas situações um dos meios artísticos essenciais da obra. [4]

Uma situação é a forma intrínseca do sistema de forças encarnado pelos personagens; como tal, é dinâmica, se modifica, uma vez que existe de determinada maneira só num momento dado. A própria ação se encarrega de modificar a situação, na medida em que, transformando os personagens e transformada por eles, transforma também a situação dramática. Existem, segundo Souriau, forças interiores que se concentram no microcosmo cênico, e que empurram para a frente o devir da obra. Isso, exatamente, é ação dramática.

Para que haja ação é preciso que haja o que se poderia chamar *mola dramática*, uma força inerente ao cosmos teatral — portanto

[4] Ibidem.

ao mundo exterior — que repercute no microcosmo. Essa força pode ser algo efetivamente de fora (a fatalidade do teatro grego, *el pundonor* do teatro espanhol), mas é melhor que surja naturalmente da própria situação. De uma forma ou de outra, a mola dramática é o que nos leva de uma situação relativamente estática a outra.

Portanto, e retomando mais uma vez a conceituação: "Uma situação dramática é a *figura estrutural* desenhada, num dado momento da ação, por um *sistema de forças* presentes no microcosmo, centro estelar do universo teatral e encarnadas pelos personagens principais desse determinado momento da ação".

Essas *forças* são as *funções dramáticas*. Inerentes aos personagens, elas os transcendem e os mantêm unidos ao universo da obra. Por isso, cada personagem passa a ter uma *significação dramatúrgica*, uma marca, que se poderia indicar como dominações astrais e correspondências entre o macrocosmo e o microcosmo.

O personagem, assim, deixa de ser um só, e passa a viver numa constelação de seres. O drama passa a ser uma experiência de convivência, a experiência da cessação do isolamento.

Novamente, Souriau volta a pensar em termos astrais, volta a sonhar com a figura da constelação e com a possibilidade de, estudando-a, desenhar a estrutura peculiar a cada constelação, com a indicação precisa da localização, força, tamanho, importância, luminosidade, poder de atração e de repulsão de cada astro.

A crítica a Polti Embora desdenhando a *cifra Polti* e, principalmente, sua escolha de *situações* (que a seu ver são mais *temas*, *personagens* ou mesmo *molas dramáticas*), Souriau tende a reconhecer que, por exemplo, quando apresenta o *subtítulo técnico* de cada item, os elementos indispensáveis à formação de cada situação — aqueles mesmos que foram estudados ao tratarmos da *primeira situação* —, Polti dá o primeiro passo para a identificação do sistema de forças, da constelação microcósmica em sua figura essencial.

Mesmo quando funde duas funções num mesmo personagem, como se viu na primeira situação (*Implorar — Suplicante* e *Perseguido*, ou ainda *Perseguidor* e *Poderoso*; existem aí quatro funções que podem estar concentradas em dois únicos personagens), Polti inova: ele está, aí, dando uma indicação do *conflito interior* concretizado

nas duas funções de um mesmo personagem. Disto se depreende que é preciso distinguir *funções dramáticas* de *personagens concretos*, uma vez que uma função pode estar sendo exercida por uma Força Abstrata e, ao revés, um único personagem pode estar exercendo muitas funções.

Adverte Souriau para o perigo de se supor que a sua classificação acabe por definir personagens marionetes, melodramáticos, esquemáticos, fixos e puros nas suas funções. Ora, diz ele, trata-se exatamente do contrário, ou seja, de distinguir personagens e funções, e estudar essa distinção. Hamlet, por exemplo, tem a função de *Vingador*, mas é um caráter indeciso, meditativo, sonhador, introvertido; é a contragosto que essa função lhe é designada, como que "por um puro efeito de seu Astro", diz Souriau, citando Benvenuto Cellini. A configuração psicológica de Hamlet não era feita para que lhe fosse assignada essa função, mas ela caiu-lhe das estrelas. Que fará, agora, o homem errado na função certa?

Um dos mais importantes trabalhos do dramaturgo é criar personagens vivos; mas isso não basta: é preciso fazê-los agir, criar *vetores* que os constranjam a ser o Amante, o Vingador, o Cruel, e a cumprir os atos inerentes a essas funções. Isto criará a situação e esta, em si, é um fato da existência.

Chama-se, portanto, função dramática, *o modo específico de trabalho em situação* de um personagem. A função que lhe adveio tem, pode-se dizer, um certo caráter de fatalidade, de *Signatura* (a que provém do Signo). É como se o personagem fosse movido por seus astros, ou pela sua posição, enquanto astro e em relação aos demais.

É preciso não esquecer, por outro lado, que nós, analistas ou espectadores, adotamos um determinado *ponto de vista* para a abordagem da situação. Se José e João amam Maria, ela é o Bem desejado por ambos, que são os Amantes. Que um seja designado como *O Amante* e outro *O Rival* vai depender, naturalmente, da nossa simpatia, da nossa tomada de posição, do nosso *ponto de vista*.

Finalmente, deve-se lembrar que, às vezes, certas entidades funcionais importantes podem estar fora do microcosmo cênico, ou entrar nele por algum artifício; pode ocorrer, por exemplo, que a função que o *Fogo*, como *Bem Desejado*, desempenhou na tragédia de Prometeu, não esteja representada por nenhum personagem (o Fogo não aparece em cena, nem mesmo por um representante), ou que essa função importante, qualquer que seja, esteja representada por algum personagem que a encarne.

Vejamos, então, quais são as funções dramatúrgicas básicas e seus símbolos, no Sistema Souriau:

♌ *O Leão*, ou a Força Temática

O personagem que é chamado de Leão, que encarna esta função dramática, é aquele que, numa situação dada, representa a força geradora de toda a tensão dramática presente. Não é, necessariamente, nem o Herói, nem o Protagonista, nem mesmo o personagem mais simpático.

Sua presença no microcosmo é *focal*. É a partir dele que se desenha a figura estelar; é uma força que desencadeia, o princípio dinâmico, aquele que *quer* alguma coisa, seja o Bem ou o Mal, seja para si mesmo, ou para outrem. Macbeth quer a coroa para si, Tartufo quer os bens e a mulher de Orgonte (e nenhum dos dois é simpático); Andrômaca quer a salvação de seu filho, quer o Bem de outrem. Todos eles desencadeiam situações, provocam mudanças, dada sua vontade de conseguir algo, que se lançará contra outras vontades, contra os obstáculos possíveis. Se nossa simpatia, nosso *ponto de vista* for outro, que não o da função Leão, pouco importa; se, numa situação que comporta uma perseguição, nossas simpatias forem para o Perseguido, provavelmente da mesma forma o Perseguidor será o Leão.

☉ *O Sol*, ou o Representante do Bem Desejado

Este representante do valor ou bem desejado pelo Leão pode estar, ou não, concretamente em cena; se não estiver — por ser alguma coisa de abstrato —, poderá estar simbolizado, ter um representante; a benevolência de Roma pode ser um Bem Desejado — e Roma aparecerá ou sob a forma de um Embaixador ou sob a simples forma de um cetro, ou outro símbolo.

É de se notar, também, que, por modificação da situação, pode ocorrer que a função Sol seja encarnada por dois personagens sucessivamente, por exemplo no tema da mudança do amor, como aparece em *Romeu e Julieta*, quando Rosalinda, primeiro objeto do amor de Romeu cede, depois, seu lugar ao amor definitivo, Julieta.

♁ *O Astro Receptor (A Terra)*, ou Aquele que Obtém o Bem Desejado

Poderia parecer que, sempre, o Leão deseja para si; isso, no entanto, nem sempre acontece. Às vezes, o favorecido será outro personagem. Como ficou dito, Andrômaca deseja o bem de Astianax, seu filho, Esther suplica a Assuero pela salvação do povo hebreu etc.

Esta força aparece no amor desinteressado, não erótico, paternal, fraternal.

♂ *Marte*, ou o Oponente

É o adversário, a força que resiste aos desejos do Leão. Não será dramática se não agir, se resistir apenas; mas é o principal obstáculo do Leão, e pode ser personalizado, ou não. Às vezes, o Leão não poderá conseguir seus intentos por razões que escapam às forças humanas, por circunstâncias, por fatalidade. O Oponente pode ser cósmico, estar no macrocosmo, ou só aparecer simbolicamente.

A força de Marte é (e deve ser) análoga à do Leão. (Trata-se aqui, novamente, da questão do equilíbrio de forças do conflito.)

Se a função Oponente ocorre de forma impessoal e cósmica, é conveniente que o representante deste obstáculo aja concretamente dentro do microcosmo cênico. (Por exemplo, em *A dama das camélias*, o verdadeiro Oponente de Margarida é o preconceito social. Mas, a certa altura, este preconceito aparece encarnado no pai de Armando, seu amante. O mesmo acontece em *O inimigo do povo*, de Ibsen. O Oponente do Dr. Stockmann é toda a opinião pública, mas esta aparece concretizada ora num, ora noutro personagem.)

♎ *A Balança*, ou o Árbitro da Situação

Não é propriamente o Juiz, mas sim aquele que atribui o Bem e, como tal, pode até ser assimilado ao personagem Sol ou Bem Desejado. Isso ocorre naturalmente nas situações ligadas ao problema amoroso, quando se terá a conjunção ☉ ☌ ♎. Mas, no caso das rivalidades, o relacionamento do Árbitro com as duas partes litigantes poderá atribuir bastante dinamismo à situação; existe um único Bem, não-partilhável, e duas tendências semelhantes que o desejam. A quem será atribuído esse Bem? Naturalmente, como nos outros casos, essa função pode permanecer *atmosférica*, macrocósmica, pode ser Deus, a Providência, a Sorte, representada ou não, concretamente, no microcosmo.

☾ *A Lua*, ou o Espelho da Força (O Ajudante)

É o papel do Cúmplice, do co-interessado, do satélite. A função Lua pode ser Lua de qualquer outra função; existem luas do Leão, da Terra, de Marte etc., o que nos dá combinações de personagens numerosas e cambiantes. Isso ocorre, também, porque as funções de astro principal e Lua são, às vezes, intercambiáveis, por mudança da situação. Isso ocorre, por exemplo, em *Macbeth*, quando o protago-

nista é, sem dúvida, *Leão*, e Lady Macbeth, *Lua*. No entanto, no momento do assassinato, quando Macbeth hesita, Lady Macbeth toma o papel do Leão, enquanto Macbeth assume o de Lua. Há uma troca entre as funções, momentânea, porém evidente.

As funções dramáticas mais propícias a receber a ajuda de uma Lua são a de Leão e a de Marte, conquanto, evidentemente, qualquer uma delas possa recebê-la. E mais de um personagem poderá exercer a função Lua, naturalmente, quando se vir, em cena, cúmplices ou parceiros adjuvantes de mais de um personagem, de mais de uma função.

As situações Uma vez estabelecidas e claramente entendidas as grandes funções, com suas características e seus símbolos, resta-nos buscar as diversas combinações possíveis que irão redundar nas situações dramáticas; existirão combinações nas quais cada função indicada é atribuída a um personagem autônomo, e o exemplo mais famoso deste caso é *Nicomède*, de Corneille. Nesta peça, Arsinoé (Leão — ♌) deseja para seu filho Attale (Terra — ♁) a aliança do trono da Bithynie e o favor de Roma (Sol ☉). Nicomède (Marte ♂) é o grande obstáculo aos desejos de Arsinoé. Prusias, que deve designar seu sucessor, é o Árbitro (Balança ♎). Flaminius é o representante de Roma, representante do Bem Desejado, do Sol. Laodice, rainha da Armênia, é partidária de Nicomède (Lua ☾♂).

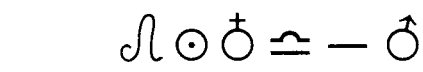
Nesta peça, a pureza das funções enseja, naturalmente, clareza e simplicidade, mas também ausência de *nuances*, de conflitos internos, de expectativa e mudanças. A divisão das funções traz problemas; diminuindo-se os personagens, ter-se-á concentração de funções diversas num mesmo personagem, uma certa complicação, mas um seguro enriquecimento psicológico e moral, pela presença do conflito interno e das variações de caracteres.

A questão do *ponto de vista*, já mencionada antes, passa a ser agora fundamental: para que se caracterize o ângulo pelo qual se está olhando o conjunto dramático, bastará que se comece a escrita com o signo do personagem que orienta nosso ponto de vista. Assim, por exemplo, no caso de *Casa de bonecas*, de Ibsen, num primeiro momento, teremos a seguinte notação:

♌ ☉ ☾ (♂) ♁ — ♂ ♎

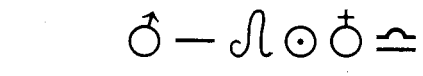
Nora, personagem principal da peça, é o *Leão*, é o personagem que deseja, mas é também o *Sol*, o Bem Desejado, porque quer a sua própria realização. É ainda a *Lua* do Oponente, a Lua de *Marte* (seu marido Helmer). E é *Terra*, porque quer para si. *Helmer*, seu marido, é *Marte*, o Oponente, e também a *Balança*, o Árbitro.

Num segundo momento da mesma peça, estabelece-se outra situação:



Nora é ainda o Leão, ainda deseja, e ainda é o Bem Desejado, ainda quer para si, mas deixou de ser Lua do marido, e se transformou no Árbitro. Ela, agora, pode decidir e atribuir o Bem (a sua própria realização). Helmer ainda é o Oponente. Não há Lua nesta primeira leitura (embora existam Luas, com certeza, na peça).

Finalmente, Nora decide deixar a casa e o faz. Ela já optou e a cena é dada pelo ponto de vista de Helmer:



O personagem que carrega o *ponto de vista*, o olhar através do qual se vê a cena (e a situação) é aquele com o qual *simpatizamos*, não porque seja "simpático" (Lorenzaccio e Ricardo III, além de Macbeth, não o são de maneira alguma), mas sim porque se estabelece entre nós, espectadores e o personagem, uma correspondência privilegiada. Ao passo que, para um romancista, por exemplo, basta escrever seu texto na primeira pessoa, para que tenhamos a colocação do foco, no teatro a questão é mais complicada. Ela se resolve de maneiras diversas: às vezes, trata-se apenas da forma como os personagens são postos em cena, são apresentados; aquele que, digamos, *organiza a ação* é o que vai *chamar* a nossa *simpatia*.

Um dos procedimentos técnicos que faz determinar a escolha do ponto de vista é a definição, a organização das testemunhas. No caso de *Macbeth*, por exemplo, sabemos que Banquo é uma alucinação particular de Macbeth; ninguém mais o vê. No entanto, *ele aparece* em cena, ele é visto pelos espectadores. Logo, o ponto de vista dos espectadores é o de Macbeth, e não o dos demais comensais. Já na cena do sonambulismo de Lady Macbeth, nós a vemos *de fora*, ela é terceira pessoa, o ponto de vista é o dos circunstantes, e não

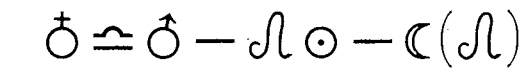
o de Lady Macbeth, embora, a certa altura, como vimos, ela seja o *Leão*, em lugar de Macbeth.

Por outro lado, *Tartufo*, de Molière, onde o personagem principal só aparece no terceiro ato, é um exemplo de protagonista que é Leão, mas não é o guia do *ponto de vista*. Este aparecimento tardio e o desvelar-se lento do protagonista dão-nos a indicação clara de que o ponto de vista será o de outro personagem.

A liberdade do personagem É preciso que se diga uma palavra em relação ao problema da liberdade humana referida ao personagem, problema que tem, evidentemente, muito a ver com nossas observações anteriores sobre o assunto, com as teorias de Hegel e Brunetière, com o problema de personagem-sujeito e personagem-objeto, com Brecht, portanto.

Diz Souriau que, indiscutivelmente, muitas vezes se vêem personagens que não são de maneira nenhuma *livres*, que são presas da fatalidade, do destino, das paixões ou de situações intransponíveis. A rigor, poder-se-ia dizer que o personagem tem o poder de agir dentro da *signatura astral*, a liberdade de assumir o signo e suas conseqüências, ou seja, há um *espaço de ação* que é livre para o personagem (retomamos, aqui, a discussão e a solução dialética dos personagens das tragédias gregas). Ele pode estar marcado por uma função, designado para uma função, mas recusá-la, assumi-la a meias, ou de uma forma peculiar, sua própria e de acordo com seu caráter.

Ars combinatória As seis forças dramatúrgicas já definidas, combinadas de todas as formas possíveis, redundam em 7 780 dispositivos, diz o autor, quando começa a formular a sua *Ars combinatória*. E dá um exemplo, que chama *casual*, mas que é bastante curioso:



Na tradução da fórmula, vemos que aquele que recebe, a Terra, é ao mesmo tempo o Oponente e o Árbitro; o Leão, o que deseja, é também o Objeto Desejado. E existe alguém que é o satélite do Leão, adjuvante de quem deseja. Segundo a leitura, trata-se de: 1º Personagem — *Adão*; 2º Personagem — *Eva*; 3º Personagem — *A Cobra*.

Tecnicamente, trata-se da situação da Tentação, situação em que o Tentador é a Lua, a Cobra. A situação é vista pelo olhar do personagem Terra, aquele que recebe o Bem. O tema da Tentação é caracterizado pela conjunção, num mesmo personagem, de ♎, ♁, e ♁. (É preciso não esquecer, neste caso, que a visão de Souriau é, quando menos, tradicionalista, ao entender que Adão, Terra, é o único *que recebe* o Bem Desejado, que seria Eva. Por que não supor que Eva também *recebe* um Bem que é Adão?)

O tema da Tentação, com todas as variações possíveis e, ainda, com as alternativas segundo o ponto de vista pelo qual é tomado, portanto, pode nos dar um grande número de situações diversas. Talvez não nos importe quantas. O importante, parece, é saber de que forma se podem fazer todas as combinações e montagens possíveis.

Podemos, naturalmente, fazer toda espécie de tentativas com a notação de Souriau. A título de exemplo, vai a escrita da *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias:

☉♎ — ♌♁ — ♂ — ☾(♂) — ☾(☉)

O ponto de vista é o de Leonor; ela é o Objeto Desejado, o Sol, e é também a Balança, o Árbitro; o Leão, que é Alcoforado, é também Terra, pois quer o amor de Leonor para si; o Duque de Bragança, o marido de Leonor, é Marte, o Oponente natural; existem uma Lua de Marte, Fernão Velho, e uma Lua de Sol, a Aia de Leonor. Esta é, naturalmente, a situação inicial, quando se tem notícia do desejo de Alcoforado por Leonor. Quando, no final, Leonor implora pela sua vida, a situação é diversa:

♌♁☉ — ♂♎

Leonor é Leão, suplicando pela salvação; é Terra, também, pois pede para si mesma, e é ainda Sol, uma vez que o que pede é a salvação de sua própria vida. O Duque é Marte, o Oponente, o Inimigo,

e é também a Balança, o Árbitro. Mudou a situação, mudou o desenho.

Não se deve esquecer, ao manipular ou analisar as combinações criadas por Souriau, que, expressamente, o que ele tem em mente é descobrir *conjunturas de forças novas*, poderosas, essenciais e características que possam ser aproveitadas pelos dramaturgos; ou, ainda, descobrir dispositivos que possam ser usados, ainda que sobre temas já aparentemente esgotados. E, finalmente, que ele encara com extremo cuidado a questão do *ponto de vista* (tão curiosamente solucionada, por exemplo, no cinema e na TV), a questão da escolha de um olhar a ser eleito como prioritário, a fim de que o espectador se aproxime do material selecionado pelo dramaturgo da forma e pelo ângulo mais fértil e rico.

A simplicidade dinâmica No que tange à questão do número de personagens, é essencial notar que, numa obra, quanto mais numerosos sejam os caracteres importantes, mais tendem eles a representar a sua simplicidade dinâmica; foi o que se viu no exemplo do *Nicomède*, de Corneille, no qual a cada personagem corresponde um signo puro. A concentração de funções em poucos personagens dará caracteres mais ricos, mais divididos, conflituados e interessantes.

Deve-se notar, também, a aparente supressão de funções dramatúrgicas em certas situações dramáticas. Estas supressões são possíveis, embora sejam, a rigor, *atmosferizações*, mais do que supressões propriamente ditas.

Estas supressões podem ser feitas de quatro maneiras:

1 — O personagem que representa a força fica, provisoriamente, fora de cena. Exs.: *Tartufo*, o protagonista, nos dois primeiros atos; Teseu, em *Fedra*, em parte da peça.

2 — O personagem fica sempre fora de cena. Ex.: Anibal, em *Nicomède*; (um exemplo atual, em adaptações e no cinema: *Rebeca*, nas histórias do mesmo nome).

3 — Uma força importante é atmosférica e cósmica: a Cidade, Deus etc. Em geral ocorre a existência de um representante, mas também pode não ser esse o caso. (Por exemplo, em *Numancia*, de Cervantes, o bem desejado é a própria cidade, *atmosferizada*.)

4 — Existe a encarnação da função, mas apenas por um acessório, um objeto: a cruz, a espada, a coroa etc. (No exemplo de *Rebeca*, o retrato, se aparecer.)

A mais difícil e rara supressão é a do Leão, caso dos dois primeiros atos de *Tartufo*, e também do início de *Hamlet*, quando o Leão é o pai de Hamlet, representado pelo Espectro. Trata-se aqui de provar que a força que organiza cenicamente o drama é superior aos próprios homens (o Destino, a Fatalidade etc.). Novamente se pode falar em *Hamlet*, se julgarmos que o verdadeiro Agente é a mesma força que *apodrece* o reino da Dinamarca. Ou ainda de *Édipo*, se concluirmos que o destino é o grande impulsionador dos fatos, quando temos a supressão do Leão por atmosferização; neste último caso, podemos concluir que a força do Leão está realmente ausente do microcosmo, *sem representante*; que ela tem um representante que fisicamente não aparece (Deus), ou ainda que a força Destino — Leão — é representada, por exemplo, por Tirésias.

A supressão do Oponente configura o tema do *Obstáculo Imponderável*: a Opinião Pública, a Honra, a Lealdade, a Moral; ou ainda, do obstáculo que só aparece a certos momentos (caso da Porta Fechada da Igreja, e depois da Oposição da Igreja, continuada, intermitente, progressiva, em *O pagador de promessas*, de Dias Gomes).

A supressão do Bem Desejado ocorre, em geral, quando se trata de um Bem Abstrato (Liberdade, Glória etc.) e, freqüentemente, esse Bem é representado em cena, como já se disse.

Dificilmente se pode suprimir a função Balança; essa supressão, ou atmosferização, pode ocorrer quando a decisão será feita através do advento de uma divindade, do *deus ex machina*, por exemplo. A supressão da função Terra, o obtentor do Bem Desejado, provoca desinteresse e enfraquecimento da trama, via de regra. No caso da supressão da Lua, do Adjuvante, não há grande prejuízo; no entanto, a existência de adjuvantes eficazes enriquece sem dúvida a situação. E esta supressão será sentida quando se tratar de um auxílio que se espera, com o qual normalmente se contaria, e que falha. A ausência da função Lua entra no tema da Solidão, mesmo no da solidão do Sol, o ser amado, desejado. A solidão do Leão, em *O inimigo do povo*, de Ibsen, é amenizada ou não, de acordo com a presença ou ausência de Lua, ou Luas. Não se trata, aqui, de uma solidão *lírica*, mas de uma solidão dramática, porque é *solidão em função*, e relativamente à função.

Naturalmente, como foi dito, as funções dramatúrgicas podem ser organizadas de forma a recair, cada uma delas, sobre um personagem, ou a concentrar-se, mais de uma, em cada um deles. O caso mais simples de concentração é o da concentração *binária*. E apenas por curiosidade, deve-se notar que, sem especificação da Lua, os casos são quinze; especificada a Lua, passam a trinta.

O caso mais freqüente de concentração binária é o do Leão que quer para si: ♌ ♁. O segundo mais encontrável é o do Bem Desejado que é, também, Árbitro: ☉ ♎.

Veja-se, por exemplo, um caso de amor:

A) Sílvio ama Isabel = ♌ ♁ — ☉ ♎

A1) Se ela o ama = ♌ ♁ — ☉ ♎ ☾(♌)

A2) Se ela ama a outro = ♌ ♁ — ☉ ♎ ☾(♂)

Jogando apenas com três personagens, pode-se, aqui, obter trinta e seis situações diferentes, ainda multiplicáveis por três, segundo os pontos de vista!

E, assim, juntando-se as funções em grupos de personagens, alternando-se a ordem desses grupos segundo o ponto de vista, acrescentando-se funções de Satélite a cada uma das outras funções, poder-se-á chegar ao número famoso de Souriau: 210 141 situações dramáticas, mais do que as duzentas mil prometidas no título.

Mas será tudo isso de fato importante?

Conclusão Acredito, de minha parte, que sim. Sem dúvida, Souriau conseguiu nos mostrar um sistema de forças constantes, claramente definidas, delimitáveis, que, combinadas e tratadas de uma ou de outra forma, dão-nos situações dramáticas variadas, que convém encarar, na análise, ou na criação. Estas forças se ligam, agem e reagem, desenham uma figura dinâmica, poderosa, intensa. Que elas sejam simbolizadas por este ou outro desenho característico, pouco importa, desde que os hieróglifos escolhidos façam sentido, estejam ligados a uma visão de mundo, sejam signo. E a visão de mundo de Souriau é transcendental, cósmica, ligada à idéia de infinito. Ele mesmo chama a sua dramaturgia de *Dramaturgia Cósmica*. As figuras que desenha e decifra estão, para ele, ligadas à infinita pequenez do ser humano, diante de Deus e das forças do universo, e estão também ligadas entre si. Assim como, a um personagem, é

dada uma signatura cósmica, dentro da qual, conforme o poder de criação do dramaturgo, um tímido deve ser o Leão, uma mulher dividida deve ser o Bem Desejado e a Balança, ou uma pessoa de caráter boníssimo tem que ser Marte, o belicoso Oponente, assim também, na vida, duas pessoas que jamais se viram e não têm nenhuma razão de inimizade poderão ser postas em *situação* de rivalidade mortal, ou um ser pacífico pode ser colocado na *função* de assassino, por necessidade ou paixão.

Como se disse, consoante esta teoria, ocorre uma distinção clara e produtiva do *caráter* do personagem e da sua *função*; por outro lado, tem-se uma ligação dialética entre *personagens* e suas *ações*.

Outrossim, pode-se ensaiar a leitura, ou a escrita, pelo método Souriau, das sucessivas situações de toda uma peça de teatro, para um entendimento amplo e mais profundo das intenções do texto, com a finalidade de estudar sua estrutura ou encená-lo com melhor conhecimento. Como sempre, a análise nos fornece um instrumento de conhecimento do texto já feito, e também o desenho de um futuro texto possível.

Não nos deixemos iludir pela impressão de *jogo* que emana da dramaturgia cósmica de Souriau, ou ainda pelos seus exemplos excessivamente franceses, ou excessivamente clássicos. Trata-se de um trabalho útil, inserido dentro de uma linha de pensamento bastante rica e atual.

Por fim... Durante todo o tempo de planejar e escrever este livro, tive sempre em mente que ele fosse útil aos meus colegas escritores, aos meus colegas professores e, também — e talvez principalmente —, aos meus colegas estudantes. Tenho absoluta certeza de não ter sequer me aproximado de uma obra que esgote o assunto, o que é ótimo: sempre sobrará carne na qual, ainda, se possam meter os dentes.

Este livro, que eu espero que sirva aos outros, me serviu, a mim, para alargar meus horizontes e ampliar um campo de trabalho. Se, por um lado, continuo certa de que alguns limites e certas divisas são válidas e preciosas para a grande maioria do teatro que até hoje se fez no mundo, por outro lado sei, também, que existe um, ou mais de um teatro, que escapa aos conceitos da nossa vã filosofia. Que ele nos agrade ou não nos agrade, é outro problema. Não podemos é, por amor ao raciocínio lógico, negá-lo de início. Somos lógicos, sim, mas antes de tudo somos poetas!

11
Apêndice: modelos de análise

Qualquer tentativa de aproximação que se deva fazer, quer a nível de texto, quer a nível de espetáculo, do fenômeno teatral, sejam os estudiosos simples alunos, sejam profissionais ou velhos amantes da cena, ganhará se se tiver, como ponto de apoio — e sem o caráter de obrigatoriedade, é claro —, um *modelo de análise*.

Esse modelo pode ser mais ou menos complexo, mais ou menos exaustivo e, também, pode ser referido apenas ao texto, apenas ao espetáculo, ou a ambos. Igualmente, é claro, os modelos variam segundo a perspectiva de seu criador, conforme os seus critérios de prioridade. Alguns privilegiam o ângulo literário, outros o sociológico, outros ainda quase que só levam em conta os aspectos propriamente cênicos da obra. Há modelos que são larguíssimos e examinam detalhes tão insignificantes da obra que quase nos obrigam a indagar sobre a vida privada dos autores!

Com o intuito de colaborar para a simplificação do caminho do estudante da obra teatral, seja ele de que nível for, vão aqui alguns modelos de análise de texto e espetáculo, com comentários, quando couberem. Note-se, mais uma vez, que nenhum desses modelos é *o* verdadeiro, que variam segundo algumas perspectivas tomadas e que podem, todos, ser adaptados conforme as necessidades e circunstâncias.

1.º Modelo de análise de texto

1 — Notícia sobre o autor da peça e sua obra.
2 — Definição do universo da peça: lugar e época em que se passa a ação, tempo de duração, número de personagens. Estilo, gênero, características principais.
3 — Ação principal. Idéia central. Unidade de ação; entrelaçamento das ações. Estrutura.
4 — Personagens: os principais. Sua importância, objetivos, vontade, consciência, grau de liberdade, determinações.
5 — Obstáculos enfrentados pelos personagens. Conflitos. Conflito principal. Conflitos internos dos principais personagens.
6 — Modos de caracterização dos personagens e sua eficácia.
7 — Situações dramáticas: definição e justificativa. Simbologia de E. Souriau.
8 — Funções dos personagens segundo Souriau.
9 — Adequação dos meios empregados pelo autor ao fim proposto. Tema da peça. Eficiência da comunicação.

Este modelo é simples, pouco extenso, propicia um trabalho leve, mas razoavelmente abrangente. Começa por situar o autor e sua época, além de dar notícia do restante de sua obra. No segundo item, o *tempo de duração* pode ser entendido como *tempo de duração da fábula*, dos acontecimentos da obra, e não do espetáculo propriamente dito. O estilo e o gênero da peça, conquanto sejam às vezes de difícil definição, trazem uma informação útil. Caberão aí determinações tais como: comédia, tragédia, drama, musical etc.; e, ainda, obra de teatro dramático ou aristotélico, teatro épico, teatro do absurdo, drama lírico etc.

As idéias relativas à ação, conflitos, caracterização de personagens e outras têm sido tratadas largamente, neste mesmo livro e, por exemplo, em *Introdução à dramaturgia*, da mesma autora. A questão de definição de funções e situações dramáticas caberá apenas quando se tiver interesse pela teoria e pela simbologia de Souriau e de seus antecessores e seguidores. No entanto, sempre que esse conhecimento existir, o exame é útil e proveitoso para melhor conhecimento do universo da obra.

Há, finalmente, no último item, uma certa junção de elementos objetivos e subjetivos: pede-se ali a especificação do *tema* da peça.

O *tema* da peça *Romeu e Julieta*, por exemplo, é o amor, o de *Otelo* é o ciúme, o de *O pagador de promessas* o sincretismo religioso. Trata-se de determinar, com pouquíssimas palavras, sobre *o que*, afinal, trata a peça.

No entanto, neste último item, pede-se também um ajuizamento da adequação dos meios ao fim querido pelo autor e, ainda, da eficiência da comunicação. É difícil dar esse juízo de forma exata, taxativa. Tudo, aí, dependerá do grau de empatia existente entre o leitor e o texto; embora se possam estudar com certa profundidade os elementos usados na feitura da obra, a adequação final, o resultado positivo ou negativo ficará, em grande parte, a critério subjetivo de quem analisa.

Pode-se montar um segundo modelo, maior, mais abrangente, para uso de pessoas que queiram aprofundar mais o assunto:

2.º Modelo de análise de texto

1 — Fazer uma sinopse da peça: resumir os acontecimentos principais, tendo em vista a linha de ação dramática.
2 — Dar uma notícia sobre o autor, sua época, o restante de sua obra.
3 — Descrever o universo da peça; dizer o que a peça é:
   a) colocando-a no tempo e no espaço; indicando época e lugar em que tenha sido escrita, época e lugar em que se passe a ação;
   b) identificando o gênero a que pertence e o seu estilo: drama, comédia, tragédia; teatro dramático, épico, absurdo, musical etc.;
   c) destacando o seu tema e idéia central; o primeiro sempre mais amplo que o segundo elemento;
   d) indicando personagens principais, explicando sua importância e o significado de suas ações.
4 — Estudar mais detidamente os personagens:
   a) explicando a forma como são caracterizados;
   b) ajuizando sobre a qualidade dessa caracterização;
   c) indicando o grau de atividade e necessidade dos personagens em relação ao texto;

d) indicando o grau de liberdade ou determinação dos caracteres (personagem-sujeito ou personagem-objeto);
e) verificando se a maneira de construção dos personagens está de acordo com o gênero e estilo da peça.

5 — Estudar os conflitos:
a) identificando o conflito principal;
b) indicando os demais conflitos;
c) verificando a sua evolução, com variação quantitativa e qualitativa;
d) indicando as vontades e objetivos dos principais personagens e os obstáculos que encontram;
e) apontando os principais conflitos internos;
f) verificando se estão todos unificados (se se referem todos a uma idéia e a uma ação central);
g) verificando se existe uma contradição social, segundo a terminologia brechtiana, e dentro do espírito da peça.

6 — Estudar a ação dramática:
a) identificar a linha de ação principal;
b) identificar as ações secundárias;
c) verificar se existe unidade de ação;
d) verificar se, por opção do autor e estilo da obra, esta se caracteriza pelo imobilismo, pela predominância do narrativo ou por descontinuidade de ações, e por quê.

7 — Identificar, quando houver interesse, as funções dramatúrgicas e seu relacionamento com os personagens, segundo a teoria de E. Souriau:
a) indicando essas funções e os seus portadores;
b) designando-as pelos seus símbolos;
c) definindo as principais situações dramáticas, a partir das funções dramatúrgicas.

8 — Analisar o conjunto, verificando se todos os elementos estão bem harmonizados, os problemas resolvidos e se o resultado é ou não satisfatório.

Começa-se a usar o modelo fazendo uma síntese da peça, o mais claramente possível; essas sínteses são sempre muito difíceis de fazer, mas, quando bem realizadas, ajudam enormemente nos demais passos da análise e, também, na apresentação que se faz, do assunto,

a outras pessoas interessadas. A notícia histórica sobre o autor é também, embora possa parecer supérflua, fundamental. Quando se começa a descrever o *universo* da peça, já estamos entrando na sua conceituação, na sua colocação dentro de um estilo, uma época, uma escola teatral, quer para identificá-la a essa escola, quer para contrapô-la. Procura-se dar toda informação a respeito de tempo e espaço, seja o local e tempo em que foi escrita, seja aquele no qual se passa a ação. Não há novidade na questão referente ao tema, mas sim à idéia central. Esta é, naturalmente, ligada ao tema, mas é, mais propriamente, a *mensagem*, o *recado* do autor, aquilo para dizer o que, afinal, o autor escreveu na sua peça. Shakespeare escreveu *Romeu e Julieta* para falar sobre o amor, provavelmente, mas, também provavelmente, sua idéia central seria: o ódio entre os velhos pode sacrificar o amor dos jovens. Ou, em *Otelo*, quereria escrever um drama sobre o ciúme, e sua idéia central seria uma frase que tem atravessado os tempos: o homem sempre mata aquilo que mais ama.

No item referente aos personagens não há grandes novidades; o estudo da ação, conveniência, conflituação, necessidade, caracterização, grau de vontade e liberdade dos personagens tem sido visto e comentado ao longo deste trabalho. Interessante será, no entanto, ajuizar sobre a coerência entre a linha de criação do personagem e o estilo da peça em estudo: naturalmente, um drama realista psicológico pede muito maior aprofundamento no estudo das características *íntimas* do que, por exemplo, uma peça de teatro épico-didático. No item referente aos conflitos, toca-se pela primeira vez na questão da *contradição* marxista; será conveniente verificar se a obra se adequa a esse espírito e se, neste caso, existe a indicação da contradição, e qual é.

Novamente não existirão intenções novas na questão da ação dramática, a não ser o fato de que se procura abrir espaço às peças que se caracterizam pelo *estatismo*, pela imobilidade, pelo uso de recursos líricos: peças que são, como se disse em outro lugar, quase-poemas ou quase-narrativas ditas por atores em cena, e que se mantêm e têm validade devido ao seu caráter literário e, digamos, *encantatório*. Igualmente se abre lugar para as peças ditas de vanguarda ou de absurdo (ou que outro nome se queira dar às assemelhadas), as quais não brilham pela coerência dos rumos da ação, mas sim por outras razões (quando brilham...).

A referência a Souriau e sua notação valerá quando houver interesse específico pela obra e trabalho do tratadista francês; nesses

casos, a indicação será útil e proveitosa sem dúvida. Por fim, pede-se novamente um ajuizamento que não pode deixar de ser algo subjetivo: saber se a peça *redundou*, é ou não satisfatória, embora se faça esse pedido com apoio no modelo e referindo-nos a ele, conterá uma certa dose de gosto pessoal e critério subjetivo e impressionista.

No seu trabalho sobre *playwriting*, *How to analyze drama*, publicado em 1966 pela Monarch Press em Nova York, Cristopher Russell Reaske apresenta um plano para análise que é, ao mesmo tempo, muito detalhado e muito claro (a tradução é da professora Leyla Coury):

Modelo — "Como analisar uma peça" (C.R.R.)

I — O contexto histórico-cultural — descrição do mundo:
  a) anterior à peça;
  b) da peça.

II — Localização do mundo físico:
  A — No espaço:
    1 — um só local;
    2 — vários locais (mudanças).
  B — No tempo:
    1 — ano, mês, dia, hora;
    2 — extensão — intervalos.

III — Estrutura dramática do enredo:
  A — Resumo do argumento (fábula, assunto).
  B — Estrutura:
    1 — da tragédia clássica: introdução, ou exposição; ação ascendente ou complicação, ou desenvolvimento da ação; ponto de retorno ou clímax, ou crise; ação descendente ou solução. Catástrofe ou desfecho.
    2 — mudanças na estrutura (praticamente os mesmos itens, e introdução do *flashback*).

IV — Personagens e ação:
  A — O número de personagens:
    1 — maiores e menores;

2 — homens e mulheres;
3 — ativos e passivos.

B — Análise dos personagens em termos de:
1 — ações:
a) como se comportam nas situações;
b) por que assim se comportam.
2 — motivações:
a) desejo de retribuição, prêmio; amor; medo do fracasso, do castigo;
b) sentimentos religiosos;
c) vingança;
d) ambição, avidez, usura;
e) ciúme, inveja, ódio.
3 — complexidade das motivações:
a) personagens *redondas*;
b) personagens *tipo*.
4 — função:
a) protagonista;
b) antagonista;
c) confidente.

C — Caracterização (recursos do autor):
1 — aparência física;
2 — fala a sós (aparte, monólogo);
3 — diálogo;
4 — narração oculta (no diálogo);
5 — a linguagem.

D — Desenvolvimento do personagem na ação:
1 — envolvimento no enredo;
2 — intervenção e evolução:
a) ativas (mudam);
b) passivas (não mudam).
3 — existência no tempo:
a) passado (antes da peça);
b) presente (na peça);
c) futuro (previsível).
4 — relações com outros personagens.

E — Abordagem do personagem:
1 — relacionar os personagens por função;
2 — isolar cada um;

3 — caracterizar cada um;
4 — analisar seu desenvolvimento.

V — Linguagem:
A — Aspectos da linguagem:
1 — elevada, comum;
2 — coloquial.
B — A linguagem figurada:
1 — as principais: comparação e metáfora;
2 — outras: alegoria, aliteração, antítese, cacofonia, epíteto, eufemismo, eufonia, imagem, paradoxo, perífrase, personificação.
C — A linguagem e o personagem:
1 — a linguagem caracteriza o personagem;
2 — o diálogo define as relações.

VI — Interpretação:
A — Expor sumariamente o mundo da peça.
B — Definir a espécie dramática e verificar o emprego das convenções da espécie.
C — Localizar a peça no espaço e no tempo.
D — Estabelecer o tema central:
1 — relações humanas básicas:
a) o homem e a natureza;
b) o homem e a sociedade;
c) temas universais de natureza abstrata;
d) relações familiares freqüentes e incomuns;
e) elementos autobiográficos;
f) elementos históricos.
2 — relacionar ação e personagens com o tema central.
E — A interpretação:
1 — buscar implicações menos óbvias e uma possível oposição;
2 — analisar o envolvimento pessoal com a ação e personagens;
3 — analisar a cosmovisão e as intenções do autor;
4 — definir a espécie dramática e o respeito às convenções da espécie;
5 — definir as intenções do autor e se foram ou não alcançadas.

Muitos dos itens deste esquema já foram vistos em relação a esquemas anteriores. No entanto, há aqui detalhes interessantes. Se,

por exemplo, não nos parece fundamental indicar quantos personagens são homens e quantos mulheres — mas não há dúvida de que esta é uma informação quase óbvia — é interessante a menção ao *flashback* como elemento modificador de estrutura. De fato, o teatro foi um antes e é outro depois do *flashback*. As ligações com o cinema e as utilizações que depois foram feitas pela televisão fizeram do recuo no tempo um recurso precioso e definidor de estilo. É interessante também ver-se, no item referente a personagens, a menção que faz o autor a personagens *redondas* e personagens *tipo*. Personagens redondas seriam os caracteres mais complexos, mais cheios de motivações, mais conflituados e controvertidos. Personagens simples, que têm apenas uma motivação e a seguem sem vacilar são chamados, nesse tipo de dramaturgia, personagens *planos* (e não necessariamente *chatos*). Já os personagens *tipo* são aqueles que são marcados por uma única motivação mas que, além disso, carregam em si um certo tom de caricatura.

Parece-nos que, no que diz respeito à *função* dos personagens, as alternativas apresentadas são poucas; evidentemente, existem mais funções, além daquelas de protagonista, antagonista e confidente. É claro que, aí, a enumeração foi meramente exemplificativa. É bom ver, no que tange à caracterização, a menção que faz o autor à fala a sós (monólogo, aparte), como meio de caracterizar, apresentar e informar sobre o personagem e também a narração oculta no diálogo, com os mesmos fins. No final, o autor apresenta uma possibilidade de se estudar a obra pelo ângulo da encenação, quando, ainda, se poderá dar uma idéia da visão de mundo do dramaturgo e da eficácia de sua tentativa.

Existe por fim um modelo que enfoca prioritariamente o espetáculo:

Modelo para análise do espetáculo

1 — Cenários e figurinos

1.1 — Descrição do cenário: suas implicações e sua significação. Utilização possível. Estudo do espaço cênico (feitura de croqui ou maquete). Modificações, introdução de elementos de apoio e significativos. Eficiência em relação ao texto.

1.2 — Figurinos. Cor e seu significado. Estilo. Acessórios. Eficiência em relação ao texto. Harmonização com o cenário. Máscara, maquiagem: sua relação com os figurinos.

2 — Iluminação

2.1 — A cor e seu significado: harmonização com cenário e figurinos. Mutações. Eficiência em relação ao texto. A iluminação e o tempo (*flashbacks*, interpretação de épocas etc.). Luz elétrica e iluminação não-elétrica.

3 — Música

3.1 — Música ao vivo e música gravada. O musical. Eficiência em relação ao texto. Música épica e música dramática. Eficiência em relação aos versos, função de apoio e função de contraste. Música e canto.

4 — Atores

4.1 — Qualidade da interpretação. Adequação dos atores aos personagens, compreensão do texto. Estilo, voz e dicção. Utilização da maquiagem e da máscara. Utilização do corpo.

5 — Direção

5.1 — Unidade de concepção. Estilo, compreensão do texto, originalidade, condução de atores, uso de cenários, figurinos, luz e música. Manutenção do espetáculo (acompanhamento).

Aqui se trata, como se vê, de uma apreciação a ser feita de um espetáculo: a conhecida *crítica de espetáculo*, que pode e deve envolver, também um conhecimento mais ou menos amplo do próprio texto e de suas peculiaridades. Neste tipo de trabalho, muitas vezes as fotos, filmes e gravações ajudam a documentar e transmitir as impressões obtidas. Podem-se mostrar croqui e maquetes do cenário, ou fotos e *slides*, podem-se ouvir gravações da música e das falas. A luz deve ser apreciada em conjunto e em função de cenários e figurinos, além de em função do texto. É muito comum que se vejam exibições de técnica de iluminação — só que essas exibições não servem e não se adaptam ao texto, nem ajudam ou realçam o ator e o espetáculo. Maquiagem e máscaras devem ser vistas *em si*, mas também se deve observar o uso que delas faz o ator. Isso acontece com todos os elementos do espetáculo: um cenário belíssimo pode ser de difícil utilização, pode não ser praticável, digamos. Igualmente, um esplên-

dido figurino pode estar sendo um estorvo para o ator; restará, aí, saber quem errou: o figurinista, ou o próprio ator que, por falta de exercício, de domínio do corpo e do espaço, ou por falta de conhecimentos de estilo, não o sabe levar?

O espetáculo é um resultado de trabalho conjunto. Todos trabalhando numa mesma direção, com uma visão unificadora — naturalmente, do diretor —, estarão contribuindo para o bom resultado do espetáculo. Por isso, os itens finais são, digamos assim, mais "importantes", entre aspas mesmo. Eles dizem respeito ao ator e sua interpretação, ao diretor e sua criação e visão condutora. Da imaginação e da criação destes dependerá, na sua maior parte, o resultado final. E o final feliz dessa maravilha criadora viva que é o espetáculo, o objetivo último de quem quer que trabalhe em teatro.

As séries **SÉRIE PRINCÍPIOS** e **SÉRIE FUNDAMENTOS**

são fruto de um trabalho editorial intenso e realista, e apresentam livros intimamente ligados aos currículos de nossas faculdades, sempre elaborados por autores representativos de diversas áreas do conhecimento e integrados ao Ensino Superior do país. Conheça também os volumes da série *Princípios*:

1. **Paródia, paráfrase & Cia.** — Affonso Romano de Sant'Anna ★ 2. **Teoria do conto** — Nádia Battella Gotlib ★ 3. **A personagem** — Beth Brait ★ 4. **O foco narrativo** — Ligia Chiapinni Moraes Leite ★ 5. **A crônica** — Jorge de Sá ★ 6. **Versos, sons, ritmos** — Norma Goldstein ★ 7. **Erotismo e literatura** — Jesus Antônio Durigan ★ 8. **Semântica** — Rodolfo Ilari & João Wanderley Geraldi ★ 9. **A pesquisa sociolingüística** — Fernando Tarallo ★ 10. **Pronúncia do inglês norte-americano** — Martha Steinberg ★ 11. **Rumos da literatura inglesa** — Maria Elisa Cevasco & Valter Lellis Siqueira ★ 12. **Técnicas de comunicação escrita** — Izidoro Blikstein ★ 13. **O caráter social da ficção do Brasil** — Fábio Lucas ★ 14. **Best-seller: a literatura de mercado** — Muniz Sodré ★ 15. **O signo** — Isaac Epstein ★ 16. **A dança** — Mirian Garcia Mendes ★ 17. **Linguagem e persuasão** — Adilson Citelli ★ 18. **Para uma nova gramática do Português** — Mário A. Perini ★ 19. **A telenovela** — Samira Youssef Campedelli ★ 20. **A poesia lírica** — Salete de Almeida Cara ★ 21. **Períodos literários** — Lígia Cademartori ★ 22. **Informática e sociedade** — Antonio Nicolau Youssef & Vicente Paz Fernandez ★ 23. **Espaço e romance** — Antonio Dimas ★ 24. **O herói** — Flávio R. Kothe ★ 25. **Sonho e loucura** — José Roberto Wolff ★ 26. **Ensino da gramática. Opressão? Liberdade?** — Evanildo Bechara ★ 27. **Morfologia inglesa — Noções introdutórias** — Martha Steinberg ★ 28. **Iniciação à música popular brasileira** — Waldenyr Caldas ★ 29. **Estrutura da notícia** — Nilson Lage ★ 30. **Conceito de psiquiatria** — Adilson Grandino & Durval Nogueira ★ 31. **O inconsciente — Um estudo crítico** — Alfredo Naffah Neto ★ 32. **A histeria** — Zacaria Borge Ali Ramadam ★ 33. **O trabalho na América Latina colonial** — Ciro Flamarion S. Cardoso ★ 34. **Umbanda** — José Guilherme Cantor Magnani ★ 35. **Teoria da informação** — Isaac Epstein ★ 36. **O enredo** — Samira Nahid de Mesquita ★ 37. **Linguagem jornalística** — Nilson Lage ★ 38. **O feudalismo: economia e sociedade** — Hamilton M. Monteiro ★ 39. **A cidade-Estado antiga** — Ciro Flamarion S. Cardoso ★ 40. **Negritude — Usos e sentidos** — Kabengele Munanga ★ 41. **Imprensa feminina** — Dulcília Schroeder Buitoni ★ 42. **Sexo e adolescência** — Içami Tiba ★ 43. **Magia e pensamento mágico** — Paula Montero ★ 44. **A metalinguagem** — Samira Chalhub ★ 45. **Psicanálise e linguagem** — Eliana de Moura Castro ★ 46. **Teoria da literatura** — Roberto Acízelo de Souza ★ 47. **Sociedades do Antigo Oriente Próximo** — Ciro Flamarion S. Cardoso ★ 48. **Lutas camponesas no Nordeste** — Manuel Correia de Andrade ★ 49. **A linguagem literária** — Domício Proença Filho ★ 50. **Brasil Império** — Hamilton M. Monteiro ★ 51. **Perspectivas históricas da educação** — Eliane Marta Teixeira Lopes ★ 52. **Camponeses** — Margarida Maria Moura ★ 53. **Região e organização espacial** — Roberto Lobato Corrêa ★ 54. **Despotismo esclarecido** — Francisco José Calazans Falcon ★ 55. **Concordância verbal** — Maria Aparecida Baccega ★ 56. **Comunicação e cultura brasileira** — Virgílio Noya Pinto ★ 57. **Conceito de poesia** — Pedro Lyra ★ 58. **Literatura comparada** — Tania Franco Carvalhal ★ 59. **Sociedades indígenas** — Alcida Rita Ramos ★ 60. **Modernismo brasileiro e vanguarda** — Lucia Helena ★ 61. **Personagens da literatura infanto-juvenil** — Sonia Salomão Khéde ★ 62. **Cibernética** — Isaac Epstein ★ 63. **Greve — Fatos e significados** — Pedro Castro ★ 64. **A aprendizagem do ator** — Antonio Januzelli, Janô ★ 65. **Carnaval, carnavais** — José Carlos Sebe ★ 66. **Brasil República** — Hamilton M. Monteiro ★ 67. **Computador e ensino — Uma aplicação à língua portuguesa** — Cristina P. C. Marques, M. Isabel L. de Mattos & Yves de la Taille ★ 68. **Modo capitalista de produção e agricultura** — Ariovaldo Umbelino de Oliveira ★ 69. **Casamento, amor e desejo no Ocidente Cristão** — Ronaldo Vainfas ★ 70. **Marxismo e teoria da revolução proletária** — Eder Sader ★ 71. **Pescadores do mar** — Simone Carneiro Maldonado ★ 72. **A alegoria** — Flávio R. Khote ★ 73. **Consciência e identidade** — Malvina Muszkat ★ 74. **Oficina de tradução — A teoria na prática** — Rosemary Arrojo ★ 75. **História do movimento operário no Brasil** — Antonio Paulo Rezende ★ 76. **Neuroses** — Manuel Ignacio Quiles ★ 77. **Surrealismo** — Marilda de Vasconcellos Rebouças ★ 78. **Romantismo** — Adilson Citelli ★ 79. **Higiene bucal** — Giorgio de Micheli, Carlos Eduardo Aun & Michel Nicolau Youssef ★ 80. **Aspectos econômicos da educação** — Ladislau Dowbor ★ 81. **Escola Nova** — Cristiano Di Giorgi ★ 82. **Análise da conversação** — Luiz Antônio Marcuschi ★ 83. **O Estado Fe-**

deral — Dalmo de Abreu Dallari ★ 84. **Iluminismo** — Francisco José Calazans Falcon ★ 85. **Constituições** — Célia Galvão Quirino & Maria Lúcia Montes ★ 86. **Literatura infantil — Voz de criança** — Maria José Palo & Maria Rosa D. Oliveira ★ 87. **A imagem** — Eduardo Neiva Jr. ★ 88. **Teoria lexical** — Margarida Basilio ★ 89. **A política externa brasileira (1822-1985)** — Amado Luiz Cervo & Clodoaldo Bueno ★ 90. **Energia & fome** — Gilberto Kobler Corrêa ★ 91. **Sonhar, brincar, criar, interpretar** — Arlindo C. Pimenta ★ 92. **História da literatura alemã** — Eloá Heise & Ruth Röhl ★ 93. **História do trabalho** — Carlos Roberto de Oliveira ★ 94. **Nazismo — "O Triunfo da Vontade"** — Alcir Lenharo ★ 95. **Fascismo italiano** — Angelo Trento ★ 96. **As drogas** — Luiz Carlos Rocha ★ 97. **Poesia infantil** — Maria da Glória Bordini ★ 98. **Pactos e estabilização econômica** — Pedro Scuro Neto ★ 99. **Estética do sorriso** — Michel Nicolau Youssef, Carlos Eduardo Aun & Giorgio de Micheli ★ 100. **Leitura sem palavras** — Lucrécia D'Aléssio Ferrara ★ 101. **O Diabo no imaginário cristão** — Carlos Roberto F. Nogueira ★ 102. **Psicoterapias** — Zacaria Borge Ali Ramadam ★ 103. **O conto de fadas** — Nelly Novaes Coelho ★ 104. **Guia teórico do alfabetizador** — Miriam Lemle ★ 105. **Entrevista — O diálogo possível** — Cremilda de Araújo Medina ★ 106. **Quilombos — Resistência ao escravismo** — Clóvis Moura ★ 107. **Raça — Conceito e preconceito** — Eliane Azevêdo ★ 108. **Candomblé — Religião e resistência cultural** — Raul Lody ★ 109. **Abolição e reforma agrária** — Manuel Correia de Andrade ★ 110. **Poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade** — Rita de Cassia Barbosa ★ 111. **Cinema e montagem** — Eduardo Leone & Maria Dora Mourão ★ 112. **Democracia** — Décio Saes ★ 113. **O verbo inglês — Teoria e prática** — Valter Lellis Siqueira ★ 114. **Descobrimentos e colonização** — Janice Theodoro da Silva ★ 115. **D. João VI: os bastidores da independência** — Leila Mezan Algranti ★ 116. **Escravidão negra no Brasil** — Suely Robles Reis de Queiroz ★ 117. **Anarquismo e anarcossindicalismo** — Giuseppina Sferra ★ 118. **A feitiçaria na Europa moderna** — Laura de Mello e Souza ★ 119. **Funções da linguagem** — Samira Chalhub ★ 120. **Ciclo da vida — Ritos e ritmos** — Thales de Azevedo ★ 121. **Televisão e psicanálise** — Muniz Sodré ★ 122. **Cultura popular no Brasil** — Marcos Ayala & Maria Ignes Novais Ayala ★ 123. **Desenvolvimento da personalidade — Símbolos e arquétipos** — Carlos Byington ★ 124. **Imperialismo greco-romano** — Norberto Luiz Guarinello ★ 125. **Períodos filosóficos** — João da Penha ★ 126. **Os povos bárbaros** — Maria Sonsoles Guerras ★ 127. **Abolição** — Antonio Torres Montenegro ★ 128. **Como ordenar as idéias** — Edivaldo M. Boaventura ★ 129. **Advérbios** — Eneida Bomfim ★ 130. **Imprensa operária no Brasil** — Maria Nazareth Ferreira ★ 131. **O método junguiano** — Glauco Ulson ★ 132. **O fantástico** — Selma Calasans Rodrigues ★ 133. **Gramsci e a escola** — Luna Galano Mochcovitch ★ 134. **Dimensões simbólicas da personalidade** — Carlos Byington ★ 135. **Estrutura da personalidade — Persona e sombra** — Carlos Byington ★ 136. **Grandezas e unidades de medida — O Sistema Internacional de Unidades** — Romeu C. Rocha-Filho ★ 137. **Linguagem e ideologia** — José Luiz Fiorin ★ 138. **Subordinação e coordenação — Confrontos e contrastes** — Flávia de Barros Carone ★ 139. **Ernest Hemingway** — Julian Nazario ★ 140. **Roma Republicana** — Norma Musco Mendes ★ 141. **Pesquisa de mercado** — Marina Rutter & Sertório Augusto de Abreu ★ 142. **Burguesia e capitalismo no Brasil** — Antonio Carlos Mazzeo ★ 143. **Sistemas de comunicação popular** — Joseph M. Luyten ★ 144. **Evolução biológica — Controvérsias** — Celso Piedemonte de Lima ★ 145. **Arqueologia** — Pedro Paulo Abreu Funari ★ 146. **Escara — Problema na hospitalização** — Maria Coeli Campedelli & Raquel Rapone Gaidzinski ★ 147. **Injeções — Modos e métodos** — Brigitta Pfeiffer Castellanos ★ 148. **Ecologia cultural — Uma antropologia da mudança** — Renate Brigitte Viertler ★ 149. **Incas e astecas — Culturas pré-colombianas** — Jorge Luiz Ferreira ★ 150. **O pensamento medieval** — Inês C. Inácio & Tania Regina de Luca ★ 151. **O romance picaresco** — Mario González ★ 152. **História do Brasil recente** — Sonia Regina de Mendonça & Virginia Maria Fontes ★ 153. **História da música — Da Idade da Pedra à Idade do Rock** — Valdir Montanari ★ 154. **Pós-modernismo e literatura** — Domício Proença Filho ★ 155. **Make or Do? Etc., etc... Resolvendo dificuldades** — Eliana Valdés López & Solange Marques Rollo ★ 156. **O Nordeste e a questão regional** — Manuel Correia de Andrade ★ 157. **A guerra na Grécia Antiga** — Marcos Alvito Pereira de Souza ★ 158. **Introdução à dramaturgia** — Renata Pallottini ★ 159. **A pesquisa em história** — Maria do Pilar de Araújo Vieira, Maria do Rosário da Cunha Peixoto & Yara Maria Aun Khoury ★ 160. **A Revolução Industrial** — José Jobson de Andrade Arruda ★ 161. **Antropologia aplicada** — Frans Moonen ★ 162. **O complexo de Édipo** — Franklin Goldgrub ★ 163. **As Cruzadas** — José Roberto Mello ★ 164. **Representação política** — Celso Fernandes Campilongo ★ 165. **Geopolítica do Brasil** — Manuel Correia de Andrade ★ 166. **Gêneros literários** — Angélica Soares ★ 167. **Análise de investimentos e taxa de retorno** — Pedro Schubert ★ 168. **A rede urbana** — Roberto Lobato Corrêa ★ 169. **A língua portuguesa no mundo** — Silvio Elia ★ 170. **Empréstimos lingüísticos** — Nelly Carvalho ★ 171. **O cotidiano da pesquisa** — Nelson de Castro Senra ★ 172. **Iniciação ao Latim** — Zelia de Almeida Cardoso ★ 173. **Expressões idiomáticas e convencionais** — Stella Ortweiler Tagnin ★ 174. **O espaço urbano** — Roberto Lobato Corrêa ★ 175. **Acentuação gráfica em vigor** — Amini Boainain Hauy

As séries *Princípios* e *Fundamentos* são fruto de um trabalho editorial intenso e realista, e apresentam livros intimamente ligados aos currículos de nossas faculdades, sempre elaborados por autores representativos de diversas áreas do conhecimento e integrados ao Ensino Superior do país.
Conheça também os volumes da série *Fundamentos*.

1. Na sala de aula
   Caderno de análise literária
   Antonio Candido
2. Novas lições de análise sintática
   Adriano da Gama Kury
3. Tempos da literatura brasileira
   Benjamin Abdala Junior & Samira Youssef Campedelli
4. No reino da fala
   Eleonora Motta Maia
5. Literatura infantil brasileira
   História & histórias
   Marisa Lajolo & Regina Zilberman
6. Iniciação ao teatro
   Sábato Magaldi
7. Estórias africanas
   História & antologia
   Maria Aparecida Santilli
8. Reflexões sobre a arte
   Alfredo Bosi
9. No mundo da escrita
   Uma perspectiva psicolingüística
   Mary A. Kato
10. Linguagem e escola
    Uma perspectiva social
    Magda Soares
11. Psicologia diferencial
    Dante Moreira Leite
12. Morfossintaxe
    Flávia de Barros Carone
13. Literaturas africanas de expressão portuguesa
    Manuel Ferreira
14. Romance hispano-americano
    Bella Jozef
15. Falares crioulos
    Línguas em contato
    Fernando Tarallo & Tania Alkmin
16. A prática da reportagem
    Ricardo Kotscho
17. A língua escrita no Brasil
    Edith Pimentel Pinto
18. Cultura brasileira
    Temas e situações
    Alfredo Bosi
19. Pensamento pedagógico brasileiro
    Moacir Gadotti
20. Constituições brasileiras e cidadania
    Célia Galvão Quirino & Maria Lúcia Montes
21. História da língua portuguesa
    I. Século XIII e século XIV
    Oswaldo Ceschin
22. História da língua portuguesa
    II. Século XV e meados do século XVI
    Dulce de Faria Paiva
23. História da língua portuguesa
    III. Segunda metade do século XVI e século XVII
    Segismundo Spina
24. História da língua portuguesa
    IV. Século XVIII
    Rolando Morel Pinto
25. História da língua portuguesa
    V. Século XIX
    Nilce Sant'Anna Martins
26. História da língua portuguesa
    VI. Século XX
    Edith Pimentel Pinto
27. Administração estratégica
    Luis Gaj
28. A tragédia
    Estrutura & história
    Lígia Militz da Costa & Maria Luiza Ritzel Remédios
29. Dicionário de teoria da narrativa
    Carlos Reis & Ana Cristina M. Lopes
30. Introdução à economia mundial contemporânea
    Geraldo Müller
31. O tempo na narrativa
    Benedito Nunes
32. Classes, regimes e ideologias
    Robert Henry Srour
33. AIDS
    Uma estratégia para a assistência de enfermagem
    Robert J. Pratt
34. Sociologia do negro brasileiro
    Clóvis Moura
35. Aprendizagem e planejamento de ensino
    Wilson de Faria
36. Sociologia da sociologia
    Octavio Ianni
37. A formação do Estado Populista na América Latina
    Octavio Ianni
38. Introdução à filosofia da arte
    Benedito Nunes
39. História Geral e do Brasil
    Francisco Iglésias
40. Classes sociais e movimento operário
    Edgard Carone
41. Estética da recepção e história da literatura
    Regina Zilberman
42. Leitura
    Perspectivas interdisciplinares
    Regina Zilberman & Ezequiel T. da Silva (orgs.)
43. A natureza e a lógica do capitalismo
    Robert L. Heilbroner
44. O significado no verbo inglês
    Geoffrey N. Leech
45. A ideologia
    Raymond Boudon
46. Dramaturgia
    Construção da personagem
    Renata Pallottini
47. As figuras de linguagem
    Roberto de Oliveira Brandão
48. Direito e Justiça
    A função social do Judiciário
    José Eduardo Faria (org.)
49. Teoria do romance
    Donaldo Schüler
50. O roteirista profissional
    TV e cinema
    Marcos Rey
51. Balanço de pagamentos e dívida externa
    Paulo Sandroni
52. A estilística
    José Lemos Monteiro
53. Revoluções do Brasil Contemporâneo
    (1922-1938)
    Edgard Carone
54. O significado da Segunda Guerra Mundial
    Ernest Mandel
55. Produção e transferência de tecnologia
    José Carlos Barbieri
56. Marx
    Pierre Fougeyrollas
57. A vicência
    Yves Michaud
58. A superstição
    Françoise Askevis-Leherpeux
59. A agressão
    Gabriel Moser
60. Geografia das civilizações
    Roland J.-L. Breton

impressão e acabamento por
W. Roth & Cia. Ltda.
com filmes fornecidos
pela editora